

LEITURA DE IMAGEM

I - A IMAGEM COMO DOCUMENTO¹

Os antropólogos, sociólogos e historiadores examinam o uso de imagens como fonte documental, instrumento, produto de pesquisa ou, ainda como veículo de intervenção político-cultural (FELDMAN-BIANCO; LEITE, 1998). Estas novas perspectivas teórico-metodológicas têm afirmado a tendência de se construir o conhecimento utilizando-se da dimensão imagética como documento, apesar do pequeno número de pesquisadores “visualmente alfabetizados” (SAMAIN, 1998).

O positivismo e o historicismo são teorias metodológicas que possuem um interesse especial pela datação rigorosa e pela documentação, pretendendo fundamentar cientificamente a história da arte. Estas teorias fundam a história da arte como ciência independente com seu próprio método e finalidade. Mais precisamente a partir do positivismo é que se iniciou uma séria e profunda fundamentação científica. Veremos que é com a vertente moderna do historicismo, chamada de hermenêutica historiográfica aplicada à arte, se alimentando de outras fontes imprescindíveis para o estudo da obra de arte, ou para a interpretação de uma época ou período da história da arte, irá continuar na consciência de que a documentação rigorosa acerca das origens, fontes, dados, cronologias, etc., são imprescindíveis para começar qualquer análise artística, seja de uma obra concreta ou seja de um período mais extenso.

1. Positivismo

Um dos precursores desta vertente teórica foi o autor Hippolyte Taine (1828-1893), o qual foi influenciado pelo positivismo científico do século XIX, em especial pelas idéias de Charles Darwin. Taine afirma que fatores naturais como a vegetação, o clima e a topografia podem condicionar a formação das raças, influenciando, desta forma, sua produção artística e cultural.

¹ Textos extraídos do material da disciplina *Leitura de Imagens* (Curso de Artes Visuais EAD Universidade Cruzeiro do Sul) – Unidades II-IV, elaborado por Miguel Ambrizzi.

Sim, o ser humano vive em sintonia com o meio em que habita. Portanto, as questões citadas por Taine podem fazer sentido numa investigação sobre as imagens e as obras de arte, considerando o contexto natural, espacial e urbano em que foram produzidas, como:

- distinguir e identificar o “espírito” urbano do rural.
- refletir sobre como a luminosidade da região em que o artista morou aparece na obra ou no conjunto das obras. Por exemplo, se foi produzida numa região mais tropical ou mais fria, sombria ou de clima rigoroso, ou com forte presença da vegetação ou em regiões mais desérticas. Essas questões podem influenciar e contextualizar a leitura das obras.

De acordo com Jesús Viñuales, “o positivismo tampouco é uma metodologia concreta e exposta ponto por ponto em seus passos, enquanto crítica ou comentário da obra de arte”. Para ele, o positivismo tem a seu favor o “descobrimento de alguns conceitos fundamentais que podem ser aplicados”, e foi, portanto, “a primeira concepção teórica que facilmente podia descender a uma interpretação prática” (VIÑUALES, 2010, p. 19).

O positivismo busca denotativamente uma explicação objetiva e objetivável de toda atuação humana, que possa ser traduzida em leis fixas. Essa teoria foi baseada no conceito dos três estágios da humanidade – teológico, metafísico e científico – e foi dominada pela ideia de “progresso” como o motor da história do homem e a partir da aceitação das teses evolucionistas, além de ser guiada pela deusa Razão e contra, portanto, aos mistérios românticos e dos idealismos cognitivos.

O melhor conhecimento da história dos povos, da geografia, do meio ambiente, dos relatos de viagens, o descobrimento e contraste de povos exóticos em estágios de civilização primitiva, o avanço das ciências positivas, a revolução industrial, etc., produz um entusiasmo na capacidade humana de explicação racional dos acontecimentos que conduzem à quase tirânica ideia de progresso (VIÑUALES, 2010, p. 19).

Desta forma, podemos ver como o autor enfatiza o caráter racional e objetivo de uma compreensão e leitura da obra de arte. O positivismo, portanto, buscou abandonar o estágio religioso e o metafísico para chegar ao científico, no qual a indústria, a produção e a ciência são os pilares básicos em que se assenta a ordem de uma humanidade feliz. A concepção de arte pelo viés do positivismo está na de que o artista é um observador da realidade, que baseia-se no estudo filosófico do homem, da

análise psicológica de seus atos e da investigação sociológica do meio. Para Viñuales (2010, p. 21), esse conflito arte-ciência cairá, pois somente construída a arte a partir dos dados positivos que se pode transformar-se em uma ajuda valiosa da instauração, propaganda, comunicação, etc., da harmonia, da ordem social que a humanidade tende progressivamente.

Tal como vimos com Taine, a estética positivista tratará de problemas de relação com a ciência, irá indagar nas causas determinantes dos meios sociais, geográficos, biológicos, físicos, como explicação última da obra de arte. Esta estética analisa os processos técnicos, as realidades histórico-sociais, os contextos biológicos, etc.

O positivismo parte do pressuposto de que não descobrimos e compreendemos uma manifestação artística a partir da identificação de um ponto de vista integrador, através da identificação de uma causa fundamental organizada. Foi a partir da concepção do *meio*, esta metodologia foi fundamentada, o *meio* como contexto, contribuindo para o pensamento mais direcionado e concentrado da obra de arte integrada socialmente. Ou seja, a obra de arte se relaciona com “um conjunto de atuações e situações da humanidade, a qual é observada não em si mesma, fechada, solitária, transcendente, senão em um núcleo de influências, competências” (VIÑUALES, 2010, p. 21). A obra é analisada em “comparação com outros dados da própria sociedade, com sua situação em determinado momento e lugar, de sua evolução, de seu progresso, de sua aparição e desaparecimento” (idem). Obviamente, esse estudo é presidido pela razão, pelo princípio da ciência e da técnica e o estudo do meio em que a arte nasce e se desenvolve.

Entretanto, Viñuales irá refletir criticamente sobre as raízes da teoria positivista. Para ele, o entendimento do *meio* de forma muito restritiva, ou seja, muito física, orgânica, biológica, limitou-se em questões materialistas. Para Viñuales,

quando os materialismos crassos ou grosseiros têm sido abandonados inclusive nas teorias socialistas e materialistas de todo tipo, não podemos entender a influência do meio físico como única causa determinante de tal produção artística. Sobretudo quando temos comprovado que nos meios praticamente exatos surgem obras não só formalmente distintas, senão inclusive estruturalmente opostas. De todo modo a componente positivista não se pode abandonar de todo, nem se pode colocá-la de lado definitivamente, pois tampouco se duvida na atualidade de que o meio, agora entendido de forma mais ampla, está na base de qualquer obra artística (VIÑUALES, 2010, p. 22-23)

Mesmo com essa crítica, o autor ressalta que se trata de uma metodologia séria e que, apesar de muito superados os seus pressupostos, devemos aproveitar o melhor dela, assim como de todas as outras metodologias.

De uma forma concreta e objetiva, a metodologia positivista aplicada á análise de uma obra de arte é esquematizada por Jesús Viñuales da seguinte maneira:

- geografia geral;
- clima em particular;
- história concreta;
- raça;
- religião;
- cultura (componentes ideológicos, antropológicos, costumes, tradições sociais, etc.)

Esses elementos referentes ao contexto geográfico são importantes para o estudo das imagens, mas é limitado porque o ambiente natural geralmente permanece estável por milhares de anos. E, justamente, pelo fato de que a sociedade está em constante mudança, devemos nos pautar não somente por estes elementos naturais, pois não explicam como a arte de uma sociedade muda de acordo com a evolução social desta.

2. Historicismo

Em poucas palavras, o historicismo compreende uma série de correntes teóricas diversas que buscam estudar o papel que o caráter histórico desempenha no homem. Considerado filho do positivismo, o historicismo trabalha com base na catalogação e documentação que contribuem para uma interpretação do homem e do seu entorno, como uma história da cultura ou a história do espírito humano. Este método teve um grande avanço no estudo da arte, superando os estudos realizados dentro dos métodos biográficos dos artistas, dos métodos descritivos das obras e até dos positivistas.

O historicismo é o método que fundamenta a historiografia da arte, que consegue uma independência e uma valoração que faz caminhar de maneira científica

e rigorosa. Entretanto, é importante ressaltar que ele não é desenvolvido independente de outras metodologias, mas dialoga com as demais áreas da história geral e outras ciências.

Este método é associado a um modelo antropológico, cuja base teórica se fundamenta na historicidade do homem e das suas produções, e a um modelo epistemológico que busca a compreensão da realidade, da criatividade artística do homem através do dado histórico (VIÑUALES, 2010).

O uso de imagens na pesquisa histórica é crescente apesar das dificuldades e dos limites impostos pelo meio acadêmico a este tipo de pesquisa. Uma dessas dificuldades é a resistência de alguns teóricos em aceitar a aproximação, o rascunho, o movente, a criação, a imaginação e os sentimentos como campos argumentativos do conhecimento (CUNHA, 2001).

Um dos seus grandes autores é Arnold Hauser que em seu livro *Introdução à História da Arte* irá afirmar que o historicismo é

uma teoria que descobre o caráter individual, único e irrepetível dos fenômenos históricos, enquanto que, por sua vez, faz derivar todo o histórico de um princípio supra-humano e supra-temporal. O historicismo é uma filosofia da história contrarrevolucionária, que trata de responsabilizar o indivíduo das conseqüências da revolução, sem poder, entretanto, renunciar às grandes conquistas da Ilustração e da Revolução. Ao seu método misto, com sua referência de todos os processos históricos a uma origem supraindividual, ideal, divina ou primogênita, o historicismo une um modo de consideração individualizador, que recalca no solo da unicidade e peculiaridade, senão também a incomparabilidade por princípio dos fenômenos históricos, para, finalmente, afirmar que toda realização histórica e, portanto, também todo estilo artístico só podem julgar-se a partir de si mesmos (1998, p. 158)

Nesta disciplina e, especificamente nesta unidade, vamos nos dedicar ao estudo do historicismo a partir da classificação e definição das “teorias ou metodologias da interpretação”. Segundo Viñuales, a metodologia interpretativa, ou hermenêutica, transpassa as teorias fenomenológicas-positivistas e as socialistas, e se apresenta como a vertente moderna do historicismo a partir da posição que compreendemos por “perspectiva histórica”.

Ciro Flamarion Cardoso e Ana Maria Mauad (1997) nos alertam para o encantamento do pesquisador de imagens diante das relíquias que o passado não sucumbiu. Para eles, ler uma imagem historicamente é muito mais que apreciar o seu esqueleto aparente, pois ela é a construção histórica em determinado momento e

lugar, e quase sempre foi pensada e planejada. Por exemplo, os pintores ou fotógrafos visam um determinado público e o que querem mostrar a este público, portanto, negociam o cenário das imagens que irão produzir, não de forma aleatória, mas com uma intenção. Este cenário elaborado e/ou escolhido pode aproximar a imagem a outras intenções ou interesses, tal como apresentar uma determinada realidade ou a alteração da mesma. Desta forma, mesmo que seja uma realidade montada ou alterada, ela está inserida dentro de um contexto ou uma situação. Portanto, partes desse contexto são encontradas tanto no interior quanto no exterior da imagem. O interior corresponderia ao próprio cenário com seus utensílios, acessórios, objetos, as pessoas, modos e posturas corporais. O exterior corresponderia o próprio suporte da imagem, as técnicas de produção no momento da criação e também corresponderia às perspectivas geradas pela novidade nas pessoas em geral.



Ansel Adams, *Fattoria, contadini, Monte Williamson sullo sfondo, campo di concentramento di Manzanar, California*, 1943

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ansel_Adams_-_Farm_workers_and_Mt._Williamson.jpg?uselang=pt-br

Obviamente, uma obra de arte apresenta aspectos implícitos – estilísticos, iconográficos, representativos, técnicos, funcionais, etc., dentro de um contexto social concreto. No entanto, estes aspectos nos apresentam um valor artístico de acordo com a sua historicidade. O historiador deve identificar a linguagem da obra de arte, os signos que transmitem uma ideia e/ou conceito para investigar, traduzir e produzir significados e sentidos baseados em termos científicos atuais (VIÑUALES, 2010). Dito de outra forma, o historicismo, ou perspectiva histórica irá compreender e estudar a obra de arte a partir do pressuposto de que o artista a produz a partir de uma perspectiva histórica, a partir de um nível cultural, um âmbito sociológico concreto, os

quais possibilitam, exigem e considera a partir de determinados supostos a necessidade da produção artística (idem).

Se trata, portanto, de estabelecer redes de investigação da obra de arte a partir de determinados pontos como:

- o lugar para qual ela foi realizada;
- a relação com o espaço para que ela foi pensada;
- as motivações que determinaram sua realização;
- as funções que desempenhou no lugar de origem.

Esses aspectos possibilitam as reflexões acerca das relações concreta e nova com o marco histórico e em relação com todos os seus aspectos. Conforme veremos nos aspectos sociológicos, a atenção à especificidade e marco histórico da obra de arte enriquece o mesmo ambiente em que se produz. Ao investigarmos os elementos que determinam o *meio* (cultural, social, histórico, geográfico) em que a obra foi realizada, veremos que não será possível conhecê-los. Todos os dados referentes ao contexto da realização de uma obra são difíceis de serem levantados, mas é a partir da obra que podemos também levantar os signos que a formam. Estes signos constituem “uma linguagem que é possível traduzir e interpretar” aprofundando em sua autêntica significação e historicidade.

Miriam Lifchitz Moreira Leite (1996) é uma autora do campo historiográfico que compreende que a imagem não comunica com clareza, pois pode forjar realidades cujo conteúdo ultrapassa a primeira impressão e que só será compreendido por meio de uma disposição especial de sentidos, particularmente pela constância do olhar. Esta autora afirma que para se ter um bom domínio e exercício da leitura de imagem são necessários dois elementos: um bom conhecimento de base técnica e uma boa dose de criação artística.

Segundo Moreira Leite (1996), “decifrar” uma mensagem visual constitui uma tarefa que pode ser iniciada pelo conteúdo manifesto, pela unanimidade de compreensão, sem deixar de considerar seu conteúdo latente. Ou seja, no conteúdo manifesto, as contradições e os conflitos dos significados são pouco observados, geralmente, atingindo apenas as expectativas dos responsáveis pela imagem, não só do seu produtor, mas também daquele que encomendou a obra. Entretanto, no que diz respeito aos conteúdos latentes, devemos considerar informações fundamentais que

responderiam as seguintes questões: “como as imagens foram geradas?”, “por quem?”, “para quem”, por quê?”.

Por se tratar de um campo de estudos que entende a imagem como um documento, há uma forte presença do trabalho da documentação e da catalogação das imagens produzidas ao longo da história. Valle Gastaminza (2001) irá referir-se aos aspectos indicados para catalogar uma imagem, destacando que uma leitura inteligente da imagem, feita pelo leitor documentalista ou não, irá demandar as seguintes competências:

- Iconográfica: reconhecimento de formas visuais;
- Narrativa: estabelecimento de uma sequência narrativa entre elementos que aparecem na imagem e elementos de informação complementar como título, data, local, etc;
- Estética: atribuição de sentido estético à composição;
- Enciclopédica: identificação de personagens, situações, contextos e conotações; lingüístico-comunicativa: atribuição de um tema; modal: interpretação do espaço e tempo da imagem.

Passemos agora aos aspectos mais concretos desta metodologia. Segundo Viñuales, o método historicista pode ser reduzido a quatro fases, as quais comportam uma infinidade de investigações, são elas:

1. identificação das obras
2. estabelecimento de cronologias
3. interpretações gerais
4. experimentações metodológicas

As duas primeiras dizem respeito ao trabalho de documentação, datação, classificação rigorosa, científica, exata. Sem elas é praticamente impossível que seja desenvolvida qualquer outra metodologia, seja a iconologia, a formalista, a sociológica, etc., pois todas utilizam em parte os dados históricos. A terceira e quarta fase já se diferenciam pelas seguintes questões:

- a. estudo dos dados, documentos, etc, como base para a leitura da obra;
- b. relação dos acontecimentos artísticos com os políticos, culturais, religiosos, econômicos;

- c. interpretação dessas relações através de uma explicação superior (espírito ou razão que se quer) que dê conta do sentido dessas relações (intencionalidade);
- d. aplicação à obra concreta desse espírito, intenção, razão ou explicação superior que nos assinala o porque da obra, suas causas, suas razões históricas, sua evolução, sua representação e sua interpretação sincrônica e diacrônica. (VIÑUALES, 2010, p. 34)

Muitas áreas das ciências contribuem para a investigação histórica, tais como a geologia, a heráldica, a paleografia, a química e a física, entre outros, juntamente com as tecnologias atuais como os raios-x até a câmara de quartzo, a fotografia, o carbono 14, etc. Há, ainda, os métodos tradicionais formalistas que se baseiam em alguns detalhes formalistas, anedóticos, anatômicos, paisagistas, classificáveis para a identificação em vários grupos como:

1. orelhas, mãos, roupagem, paisagem
2. cabelos, olhos, nariz, boca
3. crânio, queixo, estrutura e movimento da figura humana, arquitetura, cor, etc.

São estes aspectos das obras que os historiadores e investigadores da arte se especializam para definir as autorias de obras anônimas.

A hermenêutica, metodologia historiográfica atual, utiliza uma complexa série de instrumentais que nem sempre são fáceis de serem simplificados didaticamente a um esquema linear. A hermenêutica pode ser definida como uma teoria e uma prática de interpretação de textos e imagens, foi originada na leitura dos textos bíblicos e expandida para a análise cultural. Os autores mais importantes dessa teoria são Wilhelm Dilthey (1831-1911), Martin Heidegger (1889-1976) e Hans-Georg Gadamer (1900-2002), os quais influenciaram outros pensadores modernos como Luigi Pareyson, Paul Ricoeur, Hanna Arendt, Jürgen Habermas, Jacques Lacan, Michel Foucault, Jacques Derrida, entre outros. Os historiadores modernos estudam e analisam todos os pontos que podem ser interpretados, recorrendo também a outras metodologias eficientes, incorporando-as para que se tenha um estudo mais aprofundado da arte. Portanto, após a conclusão desta disciplina, é importante que se compreenda que muitos aspectos das outras metodologias estudadas podem ser importantes para um bom estudo historicista da arte.

A teoria da hermenêutica tem como um dos seus pontos fundamentais a autoconsciência sobre o processo de interpretação. Ao estarmos integrados num processo interpretativo, tudo o que falamos à respeito de alguma obra não se trata apenas do contexto histórico da obra, mas também do contexto histórico do intérprete. Os autores definem o termo historicidade e não histórico, pois compreende que o intérprete é parte da interpretação. Esta ideia sugere que o intérprete/leitor/receptor conclui o trabalho iniciado na obra de arte, pois faz da interpretação uma forma de co-autoria. Há também a compreensão de que a obra de arte trabalha na modelagem do sujeito espectador, pois este continuaria o trabalho da obra em si mesmo e a obra provocaria efeitos e constituiria o sujeito para vê-la. Desta forma, a arte pensaria e modelaria o contexto na qual está passando a existir. Nesses termos, a hermenêutica estaria de alguma forma contrária à ideia da determinação do contexto e dos agentes externos, pois acredita na integração entre obra e mundo e no modo como a obra produz o mundo no qual passará a viver. Para a hermenêutica, as obras de arte não dialogam apenas com o seu contexto imediato, elas fazem a travessia do tempo por meio das suas tecnologias visuais e estabelecem diálogos para além do momento em que foram criadas.

De acordo com Viñuales, um historiador da arte moderno começa por aplicar duas vertentes metodológicas: “uma como historiador” e outra correspondente “ao objeto, a obra de arte, a arte”. Este autor ressalta que “em primeiro lugar se perguntará pela natureza específica da obra de arte, pela linguagem artística, pela apresentação da obra e por sua estrutura geral”. Num segundo momento do estudo, o passo será dado “como historiador, dando ênfase na documentação e datação de todo tipo, assim como as fontes literárias, artísticas, os tratados, etc. que se relacionam com a obra ou com um período” (2010, p. 36).

Em seguida, deverão ser levantadas informações acerca do artista e sua obra completa para compreender a obra dentro da produção do artista, identificando em qual fase ela está inserida, etc.

Estes aspectos biográficos tem sua origem em 1550 com a publicação de uma obra considerada o marco inicial da história da arte, cujo título é “As vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos de Cimabue ao nosso tempo, descrita em língua toscana por Giorgio Vassari, pintor aretino, com uma introdução útil e indispensável para as diferentes artes”. Mais conhecido como “As Vidas”, este livro

apresenta os aspectos biográficos relacionados aos princípios individualistas do humanismo.

Os dados biográficos são fontes de grande importância no estudo histórico da obra, pois apresentam aspectos da obra do artista em diferentes contextos da sua vida, para compreendermos a sua formação artística e profissional, com quem estudou, suas influências artísticas, ideológicas, sociológicas. Com esses dados biográficos é possível compreender qual era o regime de trabalho da época e como o artista se inseria, qual era a sua remuneração, seu círculo de amigos e de preferências políticas, entre outros, possibilitando outras leituras sobre a sua produção artística.

Nesse momento as teorias da psicologia e da psicanálise são convenientes de serem estudadas, assim como as relações de semelhança, evolução, inovações, localização dentro do período histórico. Num próximo momento, deverá investigar o meio geográfico, religioso, ideológico, sociológico tanto do artista como dos seus clientes, mecenas, destinatários. Certamente nesse exame sociológico teremos forte presença dos fatores econômicos (encargos, cotas, honorários, vendas, exposições, *marchants*). Por fim, deverão analisar os textos, os manifestos posteriores, a evolução até os dias atuais, o juízo de valor, as análises da obra baseadas em outras metodologias, caminhos de penetração ou influência que esta obra sofreu ou gerou, os *revivals*, etc.

Ainda é importante analisar os fatores materiais propriamente ditos, além dos técnicos também dentro do seu contexto histórico, identificando se o uso dos materiais e técnicas utilizados na realização da obra eram comuns no período, se foram inovadores, se sofreram alterações pelo artista, se mudaram a forma de percepção da obra na época, etc. É importante ressaltar que uma análise dos fatores miméticos e icônicos deverá ser realizada, abordando os aspectos de um exame iconológico identificando a temática, as imagens, os símbolos, as alegorias), para poder adentrar mais numa análise iconológica, tal como veremos mais adiante ao longo desta disciplina.

Após estas análises o investigador pode passar para os fatores que se apresentam no conjunto como a análise das formas, relações de cor, estrutura, signos,

analisando-os de acordo com os seus respectivos métodos como o formalismo, a gestalt, o estruturalismo, a semiótica, etc.

3. Sociologia

Em termos gerais, a abordagem sociológica da leitura e compreensão de imagens discute as relações entre estas e o seu contexto social em que foi produzida.

Numa abordagem contrária ao positivismo, autores como Karl Marx (1808-1883) e Friedrich Engels (1820-1895) fundaram o chamado *socialismo científico* ou *marxismo*. Juntos eles discutiram as transformações da história e deram grande importância para os fatores econômicos dentro deste processo. Esta teoria influenciou de diferentes formas as gerações futuras de historiadores da arte e estudiosos da estética e filosofia da arte e até os dias atuais continua orientando as discussões sociológicas sobre a arte.

Para o marxismo, todo modelo econômico (modo de produção – estrutura), seja o tribal, o feudal, o capitalista ou o socialista e todas as sociedades que são dirigidas pelos que controlam as suas fontes de riqueza (meios de produção – infraestrutura), estão intimamente ligadas com a produção cultural. Numa mudança de recursos, como a passagem de uma economia agrária para a comercial ou da comercial para a industrial, os grupos econômicos emergentes sempre desafiam o poder dos dominantes anteriores, surgindo a luta de classes, a qual se transforma num motor que vai impulsionando as transformações da história. A arte, inserida neste contexto, irá se expressar num constante diálogo.

São os modos de interação social que constituem a *superestrutura* cultural, dando estabilidade e legitimidade à *estrutura* econômica. Ainda, é por meio de entendimentos ou coerções das concepções políticas, jurídicas, religiosas, educacionais e artísticas – dentro de instituições culturais como escolas, igrejas, associações de moradores, sindicatos – que a sociedade se organiza e funciona. São valores e normas que são cultivados pelas sociedades, sintetizando os interesses das classes dominantes.

O que importa para os nossos estudos é entender essa concepção teórica da sociologia que defende a importância do conceito de *ideologia*, compreendido como um conjunto de idéias, mas também como concepções culturais que podem mascarar as

diferenças sociais e inibir as lutas de classes. Nesse contexto do estudo da sociedade a partir das classes dominantes, a teoria marxista irá questionar como os cidadãos adotam estes valores dominantes, seja por temor, ingenuidade ou vaidade, vão se tornando alienados e incapazes de reconhecerem seus próprios valores e lutarem por seus interesses.

É nesse contexto que temos o surgimento da **arte engajada**, a qual teve suas bases filosóficas desenvolvidas por George Lukács (1885-1971). A arte engajada está diretamente ligada a uma arte proletária que busca romper com os processos de alienação que influenciam o campo artístico. Através do seu trabalho, o artista se expressa a partir de diferentes linguagens, transmitindo seus pensamentos e posicionamentos como forma de protesto ou como forma de denúncia. Os artistas se comportam como atores sociais ativos, não são alienados perante os problemas que atingem a humanidade e, portanto, refletem sobre a realidade social em que estão inseridos, sobre o momento histórico em que vivem e sobre a cultura.



Strakhov-Braslavskij, *Emancipated woman*, 1926

Obra feita no contexto da jornada de emancipação das mulheres – 8 de março

Fonte: http://shop.tate.org.uk/content/ebiz/shop/inv/16932/rr_emancipated_woman_16932_large.jpg

Um exemplo importante na história é a obra *Guernica* de Pablo Picasso, onde o artista pinta com o tema da guerra espanhola, mas em forma de protesto pela violência do general Franco.



Pablo Picasso, *Guernica*, 1937

Fonte: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/DE00050_0.jpg

Os estudos da problemática arte-sociedade e suas correlações ou interrelações surgiu em meados do século XIX como consequência da industrialização, da socialização, da divisão do trabalho e das lutas de classes, etc. Desde então, conforme aponta Fernández Arenas, “nem a obra de arte nem o artista criador podem ser estudados separadamente. A arte é o resultado de uma série de fatores e coletivos muito complexos, tanto do ponto de vista criador como contemplador” (apud VIÑUALES, 2010, p. 160).

Alfredo de Paz, de forma semelhante, irá ressaltar:

... que qualquer reflexão acerca da arte e dos fenômenos artísticos, em sua multiforme fenomenologia não pode deixar de fundar-se em pressupostos teórico-metodológicos de caráter sociológico, os quais não se esgotam em absoluto a complexidade dos objetos estudados, põem em evidência certas coordenadas fundamentais, fora das quais qualquer interpretação da obra artística... resulta irremediavelmente insuficiente (apud VIÑUALES, 2010, p. 160).

Os autores das teorias e concepções sociológicas sobre a arte como Marx e Engels, as idéias de Walter Benjamin, de Ernst Gombrich, Giulio Carlo Argan, Pierre Bourdieu, entre outros, são importantes para uma profunda investigação sobre o tema. Eles estiveram interessados pelo problema sociológico da arte e possuem diferentes posições que podem até ser contraditórias. No entanto, Jesús Viñuales buscou utilizar essas diferentes concepções e utilizou diferentes critérios fundamentais para elaborar uma metodologia prática que possa servir de ajuda sobre a leitura sociológica da obra de arte. Este autor aponta a citação de Alfredo de Paz, a qual é utilizada para apresentar sua concepção de arte: “a obra de arte realiza na forma uma unidade orgânica entre a subjetividade do homem e a objetividade da realidade extrema, entre

a possibilidade humana e sua situação concreta no mundo, a favor (graças à dimensão crítico-transcendente no sentido materialista) de um mundo distinto” (apud VIÑUALES, 2010, p. 162).

Viñuales detalhou as etapas da metodologia apresentada no ensaio de Valeriano Bozal, o qual apresentou quatro pontos a serem investigados num comentário da obra de arte determinado por seus aspectos sociológicos. A seguir, apresentaremos na íntegra esta metodologia, com as considerações e indicações de Viñuales que clarificam a nossa compreensão:

1. Descrição sumária dos elementos lingüísticos: temáticos, técnicos, formais

a) Temáticos

- i. Temos que especificar o gênero artístico: se é uma pintura, uma escultura, arquitetura, cerâmica, gravura, etc.
- ii. Uma vez determinado, devemos especificar um pouco mais: cerâmica (vaso, prato, urna funerária, etc).
- iii. Reconhecimento do tema se há: natureza-morta, paisagem, histórico, religioso, arco comemorativo, funcional, etc.

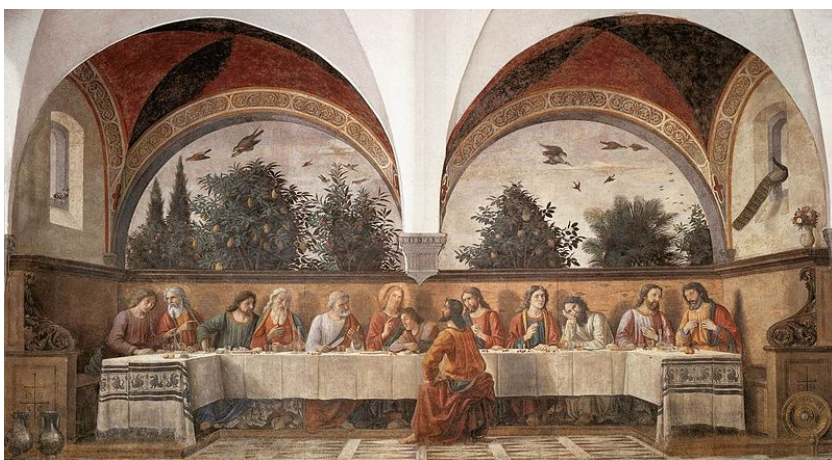
1. Dentro deste reconhecimento levamos em conta o nível iconográfico. Identificar do que se trata e quais são seus antecedentes e conseqüentes, relacionando-os entre si (por exemplo, a obra *A Última Ceia* de Tintoretto; antecedentes: Idade Média, Girlandaio, Leonardo da Vinci, etc., e conseqüentes até hoje (Salvador Dalí, etc.)
Novidade: se o tema se introduz por primeira vez, em que época e por quê.

Simbologia: reconhecimento dos símbolos e sua interpretação (relação com a iconologia).



Tintoretto, *A Última Ceia*, 1594

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tintosoup.jpg?uselang=pt-br>



Domenico Guirlandaio, *A Última Ceia*, 1480

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico_ghirlandaio,_cenacolo_di_ognissanti_01.jpg?uselang=pt-br

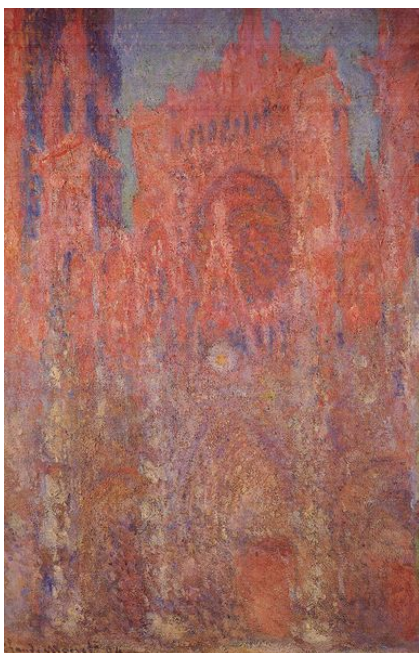
b) Técnicos

- i. *Materiais*: madeira, pedra, ferro, bronze, porcelana, etc. (importância e necessidade de que a obra seja feita em tal material e não em outro. Por exemplo: importância e necessidade da Torre Eiffel ser feita em ferro e não em mármore, etc.)
- ii. *Suportes*: linho, muro, papel, cartão, cobre, etc. Importância e necessidade de que a pintura *afresco* seja mural e não em linho, por exemplo.)
- iii. *Elementos arquitetônicos*: muros, colunas, capitéis, coberturas, vãos, etc. (Importância das impostas da arquitetura românica que separam os diferentes pisos, etc.)
- iv. *Técnicas e procedimentos*: policromado, esfumado, dourado, afresco, a seco, esmaltado, etc. Sempre procurando identificar

estas técnicas não só por erudição, mas porque introduzem uma nova linguagem ou significado na obra. Assim, por exemplo, o aspecto almofadado do Palácio Pitti introduz um jogo de luzes e sombras.

c) Formais

- i. *Espacialidade*: tipos de planos e classes de perspectivas. Contrastes de tamanho, sobreposição, transparência, tensão espacial, etc.
- ii. *Tipos de composição*: diagonal, triangular, cíclica. Uso de várias perspectivas de uma única vez. Peso dos objetos por sua situação, cor, intensidade de luz, etc. Equilíbrio axial, radial. Distribuição de massas e volumes, etc. assim, por exemplo, Michelangelo na escada laurenciana distribui as massas de maneira que introduz um dinamismo, uma expressividade e uma seriedade equilibrados.
- iii. *Classes de iluminação*: realista, convencional, irreal, fantasmagórica, etc. Saturação (a catedral de Rouen ao meio dia, de Monet). Ausência de sombras (o *Jardim das Delícias*, de Bosch), etc.
- iv. *Estrutura da obra*: relação com o método estrutural. Oposição cultura-natureza, por exemplo, na *Adoração dos Pastores*, Guirlandaio introduz uma oposição clara a favor da cultura contra natureza mediante um sarcófago clássico que se apresenta como manjedoura. Realismo-irrealismo. Verossimilhança ou não, etc.



Claude Monet, *Rouen Cathedral*, 1892

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Monet_-_Rouen_Cathedral,_Facade_I.jpg?uselang=pt-br



Hieronymus Bosch, *O Jardim das Delícias*, 1500

Fonte:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch,_Garden_of_Earthly_Delights_tryptich,_centre_panel.JPG?uselang=pt-br

2. Relação destes elementos com outras linguagens anteriores ou posteriores

a) Comparar os elementos com outros da época, por exemplo, a verossimilhança, se esta se dá em tal época ou não como prática dos artistas.

b) Identificar se existem novos elementos formais. Porque e o que significam? Por exemplo, em uma obra abstrata é importante a negação da representação figurativa.

c) Se valorizam o realismo ou o simbolismo. Por que razões? Em Bosch, por exemplo, é evidente o simbolismo. O que significa?, etc.

d) Naturalismo-antinaturalismo. Teatralidade, afetação, expressividade. Os passos processionais e sua relação com a literatura da época (catequese, oratória, sermões, etc.) buscando uma afetividade, etc.

e) Relação com a realidade através da associação de imagens; por exemplo, a obra *Jesus atado à coluna*, de Zurbarán se relaciona com a dureza e pobreza real da vida dos espanhóis deste tempo.

f) Outros valores estéticos novos ou pré-existentes na linguagem artística: imitação, nêmesis ou recordação, simetria, proporção, antecipação, etc.

3. Conexões entre o tema e o meio. Vinculação sócio-histórica

Identificar os dados que tenham relação ou expliquem a obra artística, como, por exemplo, as teses de Trento e suas influências nas obras do século XVII. Os dados que nos expõem uma forma de vida: por exemplo, os interiores holandeses como produto da burguesia.

A industrialização e seus problemas, obras de Fernand Léger, por exemplo.

Figuras arquetípicas relacionadas a uma situação determinada. Por exemplo, surgem mais paisagistas em um momento que interessam os problemas do campo ou festas galantes no século XVIII, etc.

Passividade ou não diante dos problemas reais. Por exemplo, a *Guernica* de Picasso (não passividade).



Fernand Léger, *Mulher e Homem*, 1921

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Man_and_Woman_by_Fernand_Leger.jpg?uselang=pt-br

4. Análise das conexões entre significado e meio histórico

Nessa etapa as questões iniciadas no item anterior podem ser aprofundadas nas questões do significado.

Relações entre o significado imediato e o meio, por exemplo. Em uma obra religiosa do século XVII é clara essa relação: exaltação da Igreja, de seus santos e de seus dogmas com o meio católico que vive e crê desta maneira.

Problematização da estética, por exemplo. A pintura abstrata problematiza ao espectador que tem necessariamente que fazer um esforço de interpretação com uma estética distinta da que pode estar acostumado.

É importante observarmos nesta metodologia proposta por Viñuales que as etapas de leitura social da imagem se iniciam por uma descrição formal e técnica da obra e vão, aos poucos, aprofundando em questões mais voltadas para o contexto social do artista e da obra em questão.

II - O SIGNO E O SIGNIFICADO

A imagem carrega em si um poder de transmitir ideias e de levar, por meio de sua fruição, a um certo número de entendimentos. Mas o que nos faz irmos de uma imagem de uma pomba voando à ideia de paz? Por que ao vermos um casal de mãos dadas entendemos logo tratar-se de amantes? Como um simples círculo e algumas linhas nos fazem lembrar o movimento hippie dos anos 1960 e seu legado de “paz e amor”?



Figura 1- Símbolo "paz e amor"

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peace_and_love.jpg?uselang=pt-br

Isso tudo se constrói em nossa mente graças a nossa capacidade de atribuir significado a um punhado de elementos que, ao se relacionarem, indicam um caminho de interpretação. Entender esse complexo processo de atribuir significado, tanto às imagens quanto às obras de arte, tem fascinado diversos teóricos ao longo da história e levado a criação de um outro número de metodologias que se prestam a isso. Neste capítulo iremos abordar três delas: **fenomenologia**, que funda seus princípios na percepção e suas regras de conhecimento no processo da experiência; **estruturalismo**, cujo ponto fundamental está no reconhecimento da estrutura, ou seja, das relações estabelecidas entre os elementos; e a **semiótica**, cujo material de trabalho são os signos e seus significados.

Em suma, para abordar o trabalho artístico fazendo uso de uma bagagem metodológica coerente, baseada na descoberta linguística de nosso tempo e assim, alcançar um julgamento estético que não seja apenas mediado, é preciso uma racionalização interpretativa. Ou seja, está se buscando um método científico que,

aplicado a arte, nos forneça o ferramental necessário para identificar suas interpretações possíveis.

FENOMENOLOGIA

O conceito de fenomenologia que está ligado aos trabalhos contemporâneos é atribuído a Edmundo Husserl. Embora filósofos anteriores como Immanuel Kant, George W. F. Hegel, Franz Brentano tenham flertado com seu uso, o uso dado por Charles S. Pierce, Carl Stump e Husserl é muito mais preciso. Trata-se de uma abordagem da experiência por uma perspectiva que o autor considerava científica.

Husserl foi um filósofo que perseguiu um conceito que afligia a mente de pensadores desde a antiguidade: a busca pela certeza. Para questões filosóficas não conseguimos chegar facilmente a certeza do que é a *beleza*, por exemplo. E se não sabemos o que é de fato beleza, como podemos discuti-la? O autor queria desenvolver um método que levasse o exame dessas questões filosóficas à uma base completamente segura, permitindo solucioná-las com o mesmo grau de certeza que temos ao dizer quantas jujubas há em um pote.

Como sabemos a ciência é empírica, ou seja, depende da experiência. Por sua vez, toda experiência está abarrotada de suposições, predisposições e equívocos. Husserl queria eliminar da experiência todo esse rol de incertezas e, assim, dar à ciência uma base absolutamente incontestável a partir da experiência. Ele sugeria que, ao abordar a experiência, adotássemos uma atitude científica, deixando de lado toda suposição particular (ou “colocando entre parênteses²”, como dizia). Husserl queria explorar a experiência em primeira pessoa de modo sistemático, deixando de lado todas as pressuposições e chamou de “fenomenologia” uma investigação filosófica sobre os fenômenos da experiência.

O conceito husserliano apresentado em seu trabalho “*Investigações lógicas*” abriu o que ficou conhecido como a escola fenomenológica propriamente dita e a ela pertencem, partindo de diferentes abordagens, nomes como Heidegger, Hartamn,

² Esse processo de “colocar entre parênteses” era o que Husserl chamava de redução fenomenológica, onde nos despíamos de todos nossos juízos, teoria e afirmações sobre o mundo natural e examinávamos o fenômeno sem atribuir-lhe status de real ou ilusório. Assim a consciência não se distraia e se dirigia aos atos puros.

Scheler, Ricoeur entre outros. Dentre os estudiosos da fenomenologia um autor que tem sido caro ao mundo das artes e da apreensão estética está Maurice Merleau-Ponty.

Merleau-Ponty se interessava em investigar nossa experiência de mundo e nossas pressuposições cotidianas. Para isso adotou a abordagem de Husserl, porém com uma diferença fundamental: a compreensão de que a experiência não se dá só pela mente. O fato é que ela, a experiência, consiste em um processo em que pensamento e percepção estão incorporados e que mundo, corpo e consciência são todos parte de um mesmo sistema. Esse entendimento ampliado da experiência permitiu uma abordagem da experiência estética, mesmo não tendo o autor publicado nenhum tratado sobre filosofia estética propriamente dita.

Ao falar em estética, comumente nos remetemos ao campo da arte. No entanto, estética é algo mais amplo: o termo vem do grego *aesthesis* = sensível; portanto, comporta uma série de fenômenos ligados à dimensão da sensibilidade. [...] Nessa perspectiva, a experiência estética se configura a partir da percepção sensível envolvida na criação ou na contemplação de um objeto estético. Trata-se de uma relação ao mesmo tempo social e individual entre um sujeito e um objeto, pois na percepção estética estão envolvidos tanto significados socialmente compartilhados quanto sentidos que remetem à singularidade do sujeito dessa experiência. [...] Lembremos que para Merleau-Ponty a arte, assim como outros fenômenos expressivos, nasce da percepção sensível do mundo, que não reconhece um sentido dado no objeto (empirismo), nem o busca nos confins do sujeito (intelectualismo), mas instaura um sentido a partir da relação entre ambos. (REIS, 2011)

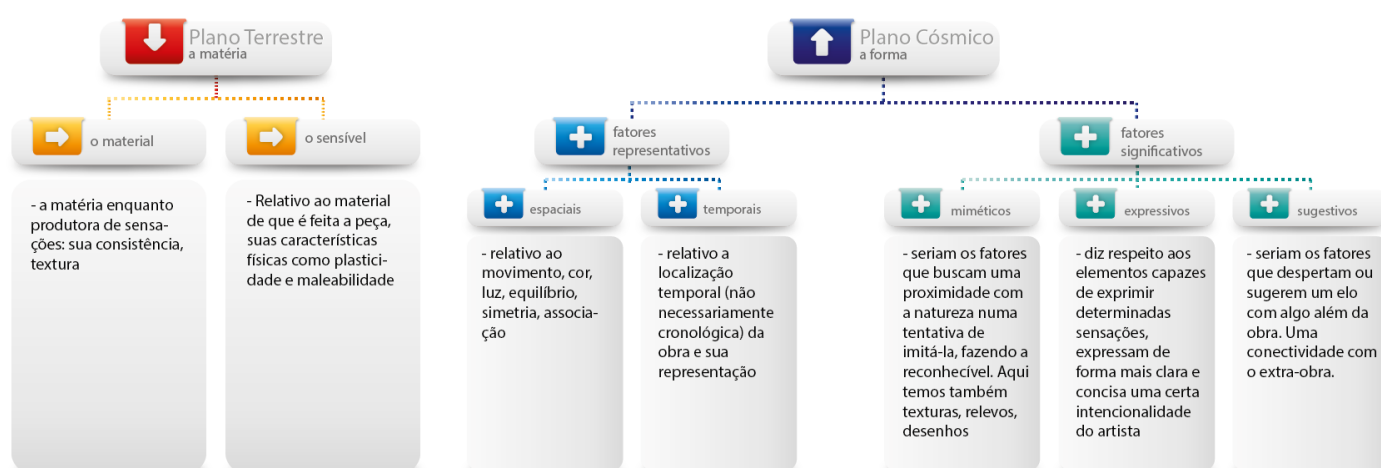
Contemporaneamente podemos estender essa relação entre objeto e sujeito para todas as imagens que nos defrontamos cotidianamente. Não só o objeto de arte é capaz de despertar essa percepção sensível. Dufrenne (2008) por exemplo, nos lembra que para que essa relação exista é necessário o objeto e o sujeito. E o sujeito modifica o “estado” desse objeto. A percepção estética³, ao contrário da percepção cotidiana que se fixa na finalidade prática ou utilitária, implica em uma *“abertura e entrega do sujeito a um mundo sensível que o convida não a decifrá-lo, mas a senti-lo.”* (REIS: 2011).

Ou seja, podemos concluir que a abordagem fenomenológica lida com a experiência (sensível ou estética quando no campo das artes) a partir de uma perspectiva centrada no sujeito. Esse sujeito estabelece uma relação com esse objeto

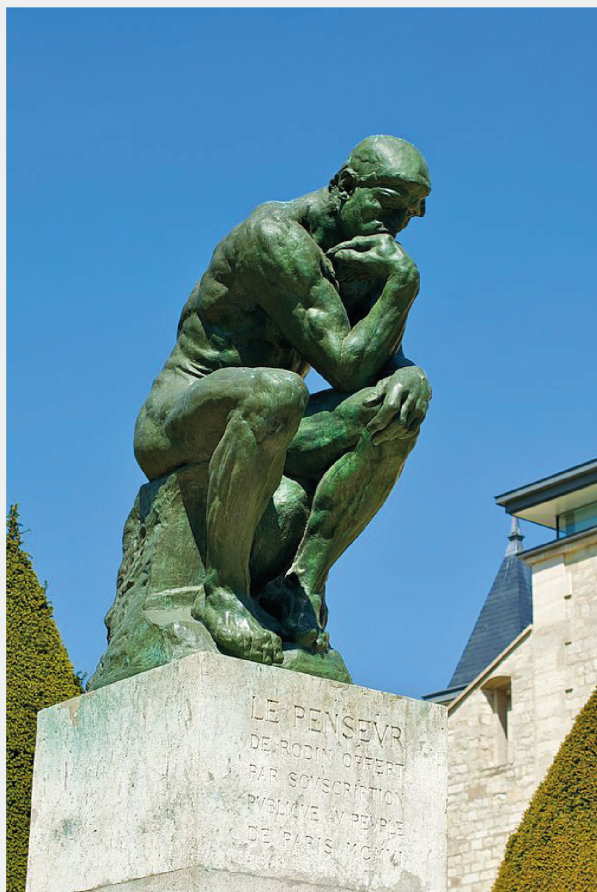
³ “Na percepção estética, o sujeito não visa ao *telos* (o conceito que define o objeto para o pensamento), mas ao *eidos* (aquilo que se vê, aparência, forma)” (REIS: 2011)

e é essa relação que precisamos examinar de forma mais científica, despidos dos nossos pressupostos e certezas cotidianas. Embora muito se tenha pesquisado, não há um consenso sobre o caminhar de uma metodologia fenomenológica para a compreensão das imagens visuais. Sendo assim, adotaremos a proposição de Juan Plazaola (apud VIÑUALES, 2010)

Plazaola estabelece que analisemos a imagem/obra como uma sobreposição de diversos planos, interdependentes, porém analisados isoladamente. Seria como se tivéssemos dois universos, um terreno, onde a obra se instala no mundo, e um universal onde a relação sujeito e obra se constrói. De forma esquemática teríamos o seguinte esquema metodológico:



Vamos a um exemplo da aplicação desse esquema metodológico, ao analisar a obra "*O Pensador*" (1904) de Auguste Rodin.



Le Penseur - Rodin | 1904

*Paris 2010 - Le Penseur by Daniel Stockman - Flickr Paris 2010 Day 3 - 9. Licensed under CC BY-SA 2.0 via Wikimedia Commons - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris_2010_-_Le_Penseur.jpg#/media/File:Paris_2010_-_Le_Penseur.jpg

ESTRUTURALISMO

A filosofia contemporânea europeia por volta dos anos 1970 e 1980 se dedicou sobremaneira ao movimento estruturalista, movimento que ganhou corpo a partir da filosofia francesa baseada na literatura. Um ponto marcante para essa tendência era a noção de “desconstruir” textos, evidenciando seu caráter contraditório e mutável, cuja significação podia oscilar.

O termo *estrutura* significa “conjunto de elementos que formam um sistema, um todo ordenado de acordo com certos princípios fundamentais” (JAPIASSU e MARCONDES, 1993, p. 89).

O estruturalismo em sua essência privilegiava a construção da ordem e dos sentidos a partir da relação das partes que compõem o todo, ou seja, sua estrutura. A noção de estrutura surge anteriormente ao movimento, já no início do século XX a

Gestalt⁴ afirmara ser o todo mais do que a soma de suas partes, nos levando a deduzir que toda obra poética conta com uma estrutura que relaciona suas partes entre si e o contexto que a cerca, dando-lhes um significado específico. Estamos falando não de cada parte isoladamente, mas sim do que guia o todo, relacionando partes e contexto como um conjunto.

Os principais proponentes da teoria – os teóricos franceses Louis Althusser, Jacques Derrida e Michel Foucault – uniram suas análises textuais com a política de esquerda, enquanto o analista Jacques Lacan deu ao estruturalismo uma perspectiva psicanalítica. Suas ideias foram adotadas por uma geração de escritores e artistas que, sob a bandeira do “pós-modernismo” rejeitava toda possibilidade de unidade e objetividade para qualquer verdade, perspectiva ou narrativa. (BURNHAM & BUCKINGHAM, 2011 pp: 288 – 289)

O método estruturalista surgiu com os estudos do lingüista suíço Ferdinand Saussure, que defende que o objeto da lingüística não é a descrição empírica das línguas, como sempre fizeram os dicionários e gramáticas, mas a análise da estrutura abstrata que rege essas relações sintáticas e semânticas. De acordo com o estruturalismo, são estas estruturas que tornam possíveis e compreensíveis as infinitas possibilidades de combinação dos elementos da linguagem, por meio das quais os discursos são realizados. A teoria de Saussure, em poucas palavras, acredita que a linguagem é, acima de tudo, uma estrutura lógica, formal e abstrata.

O termo “estrutura” a princípio possui um sentido literal, dicionarizado que se refere à forma como os elementos estão organizados entre si. Algo fixo e palpável. Para o estruturalismo a “estrutura” teria um sentido mais restrito, seria assim todo ordenamento dos signos humanos que produzem significação, não podendo necessariamente ser observado ou explicado senão mediante a uma série de regras, leis, etc. que o reconstruíssem posteriormente. Ou seja, é preciso desconstruir, examinar as partes e suas relações para depois reconstruir o seu sentido.

Sendo assim, ganham importância as investigações estruturalistas do campo da arte, sobre tudo a dita arte “pós-moderna” que assim como o estruturalismo era altamente conceitual. Esses trabalhos entendiam a obra de arte como signos de comunicação, que possuem uma estrutura não identificável a primeira vista e que só

⁴ Gestalt é um ramo da psicologia que deteve suas atenções sobre a compreensão da forma. É também conhecida como “psicologia da forma”.

alcançam seu verdadeiro significado depois que reconstruímos as relações entre cada parte constituinte da obra.

O estruturalismo encara a obra de arte como uma estrutura que temos que destrinchar mediante a condução de uma análise, regida por regras e funções, capaz de se deter em cada parte. Trata-se do exame minucioso de situações, localizações, formas, graus, números e situações que tomam seu modelo sistêmico emprestado das ciências exatas.

Para formular um guia prático para a utilização desse método no exame das obras de arte é preciso que entendamos que, sob essa perspectiva, a análise da estrutura não pode ser descoberta ou explicada diretamente, é preciso que a desconstruamos. Há de se ter um cuidado para que, diante de tantos autores que postularam tantas regras, ao utilizar o estruturalismo como fonte, possamos discernir quais regras se aplicam ou não a análise que nos propomos.

Para examinarmos tantas regras e possibilidades propostas por diversos autores estruturalistas seria necessário um estudo longo e minucioso que deve ser aprofundado durante sua formação acadêmica. Tendo isso posto, optamos por elencar uma série de regras que nos parecem fundamentais, tendo sempre em mente que para uma análise mais aprofundada é necessário aprofundar-se também nos estudos estruturalistas publicados ao longo do tempo. As regras que expomos aqui são muito gerais, tendo assim sua aplicabilidade limitada.

Vejamos então as regras gerais das análises estruturalistas:

- **Imanência:** Essa regra prevê que a própria obra contém todo o significado que deve ser examinado. Isso significa que devemos nos deter a obra de arte em si mesma, suas formas e seus elementos.
- **Pertinência:** na análise estruturalista a pertinência caracteriza a eleição de traços diferenciais, que por essas mesmas diferenças constituem as relações do sistema (paradigma) e permitem as combinações de sintagma.
Essa regra entende como “sistema” um conjunto de opções paradigmáticas (camisa, camiseta, camisola) e “sintagma” como a parte do discurso em que os signos se combinam entre si (eu-visto-a-camiseta).
- **Comutação:** consiste em substituir um signo por outro e verificar se o significado segue o mesmo no sistema.
- **Compatibilidade:** consiste em verificar se aquele elemento está de fato associado ao significado do sistema. Aplicando à obra de arte, seria como

tomarmos a Monalisa, sabemos que não lhe cabem bigodes. Se eles nela forem colocados, estão a evocar uma clara incompatibilidade, que tem a função clara de mostrar-se desmistificadora.



Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919.

Fonte: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>

- **Integração:** Todas as partes de um sistema devem integrar-se em uma unidade mais alta que as assuma. Seria como dizer que no quadro “*Independência ou morte*” de Pedro Américo, cada cavalo, cavaleiro, personagem que ali aparecem se submetem a uma unidade maior: a da declaração de independência. São elementos que existem isoladamente, mas que, na obra de arte, se sobrepõem ao contexto maior.



"Independência ou Morte" - Pedro Américo

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AIndependence_of_Brazil_1888.jpg

- **Sincronia e diacronia:** no caso da arte a sincronia estaria ligada ao eixo sintagmático, ou seja, ao individual, à obra concreta, à aquilo que a torna única, o estilo pessoa. Já a diacronia estaria ligada ao que a generalize, fazendo com que a reconheçamos como pertencentes a algo maior como um estilo ou movimento, por exemplo. Em toda obra de arte teremos que distinguir o que a torna única e a que lhe garante lugar num contexto mais geral.

Outro ponto que é importante nas análises estruturalistas é entender as diferentes funções encontradas em uma mesma obra e as relações que elas promovem. Dentre elas, cabe destacar:

- **Função expressiva:** se conecta ao emissor. É emotiva e expressa a atitude do sujeito sobre aquilo do que trata a obra, exemplo: *O Grito*, de Munch;



Edvard Munch, *O Grito*, 1893

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Scream_by_Edvard_Munch,_1893_-_Nasjonalgalleriet.png?uselang=pt-br

- **Função conotativa:** acentua a mensagem para torná-la efetiva junto ao receptor (se usa o imperativo, a primeira pessoa ou se abre o espaço envolvendo o espectador). Por exemplo a obra *As Meninas* de Diego Velázquez, onde o pintor se insere no quadro e parece pintar os espectadores.



Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1556

Fonte:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diego_Vel%C3%A1zquez_Las_Meninas_Die_Hoffr%C3%A4ulein.jpg?uselang=pt-br

- **Função poética:** é, na realidade, qualquer procedimento que transforma a linguagem em arte. É aquele “Q” (aquele detalhe, aspecto) que transforma um girassol em um girassol como o de Van Gogh; ou, por exemplo, um exemplo de

desenho de anatomia humana de um livro de medicina pode ser transformado em arte por qualquer artista medianamente bom, a partir de deformações dos músculos, curvas expressivas, proporções menos rigorosas, alargamentos, etc.



Vincent Van Gogh, *Girassóis*, 1888

Fonte:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_van_Gogh_-_Sunflowers_\(15167399299\).jpg?uselang=pt-br](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_van_Gogh_-_Sunflowers_(15167399299).jpg?uselang=pt-br)

- **Função empática:** é a que mantém contato entre o emissor e o receptor. Por exemplo, o locutor na rádio. Na arte, podemos tomar como exemplo a obra *O Três de Maio*, de Francisco de Goya, o homem de camisa branca com os braços abertos, o grupo compacto de fuzileiros franceses, o sangue derramado, etc.



Francisco de Goya, *O Trés de Maio*, 1814

Fonte:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Tres_de_Mayo,_by_Francisco_de_Goya,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg?uselang=pt-br

- **Função referencial:** Ela faz referência a um mundo percebido ou imaginado que atenda tanto ao autor, quanto ao receptor. Um elo de conexão que ambos encontram; Exemplo: a obra *A Balsa do Medusa*, de Theodore Géricault, com as tormentas no mar mediante as ondas agitadas, o horror nos rostos das pessoas, os cadáveres, etc.



Theodore Gericault, *A Balsa do Medusa*, 1818

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theodore_Gericault_Raft_of_the_Medusa-1.jpg?uselang=pt-br

- **Função metalinguística:** é justamente aquela ponte entre o que de fato a obra traz e o significado imanente que ela carrega. Não explícito, porém o que lhe confere a conexão com o extra-obra. Nas artes visuais se utilizam muitos procedimentos como símbolos, imagens de duplo significado, intenções ocultas, etc.

Ao cruzar todo esse percurso metodológico recheado de regras, funções e camadas fica fácil concluirmos que a obra de arte é um processo de reflexão, tanto para quem a cria quanto para quem a recebe. Na obra o homem recria as coisas, as

dota de significados que só podem ser entendidos no contexto da própria obra (sistemática e sintagmamente) e no fim, a palavra definitiva cabe ao espectador que captura todo esse contexto e essa estrutura construída.

SEMIÓTICA

Há uma ponte a ser construída pela obra, permitindo dar acesso ao espectador a toda a carga semântica e estética dessa obra. Fica evidente que para que haja uma experiência estética o espectador é primordial e que algo deve chegar a ele. Para a semiótica estamos falando de um processo comunicacional onde a mensagem sai do emissor e caminha até o receptor, sendo transportada, em nosso caso, pelos elementos que compõem a obra de arte.

A semiótica se dedica a entender como entendemos as imagens visuais da maneira como as entendemos. Desenvolvida por princípios muito próximos a semiologia, a semiótica tem seu berço nos braços do teórico Charles S. Peirce.

Peirce é considerado o fundador da moderna teoria do signo, ou semiótica, que ele também chamou de “teoria formal do signo”, “semiótica cenoscópica”, “geral”, “normativa”, “especulativa”, “teoria pura dos signos”. A semiótica foi definida por Peirce como “a doutrina da natureza essencial e fundamental de todas as variedades de possíveis semioses”, isto é, de qualquer forma concebível de semiose, de suas condições de possibilidade e de suas possíveis variações. Seu objeto de investigação é, portanto, de grande generalidade.

Em outras palavras, a semiótica descreve e analisa a estrutura de processos semióticos sem se importar na base de que suporte material tais processos podem acontecer, ou em que escala podem ser observados — no interior de células (citosemiose), entre plantas (fitosemiose), no mundo físico (fisiosemiose), em comunicação animal (zoosemiose), ou em atividades consideradas como tipicamente humanas (produção de notações, retarepresentações, modelos, etc).

É desse tipo de investigação que resulta a natureza “quase - necessária” desta ciência, que, como a matemática, é concebida por Peirce como uma ciência formal. Mas seu status de ciência formal não pode ser comparado à matemática, e ao modo como esta extrai suas conclusões, porque, diferentemente da matemática que “constrói na imaginação” os objetos de seus experimentos para extrair deles “relações de necessidade”, a semiótica não investiga as formas de sua própria construção. Ela encontra prontos os objetos de sua observação — a “experiência humana normal”, ou a “experiência ordinária”.

Embora seja uma disciplina essencialmente teórica, seu objeto de investigação é empírico, em um sentido geral em que pode ser confirmado ou refutado indutivamente, e boa parte de seus métodos

são formais. Os domínios (alguns dos quais descobertos ou inventados pelo próprio Peirce) onde Peirce testou suas principais hipóteses incluem uma lógica topológica e uma incipiente teoria dos grafos, novos desenvolvimentos em psicologia experimental, e descobertas da química, entre outras. (QUEIROZ: 2004. Pp 20-22)

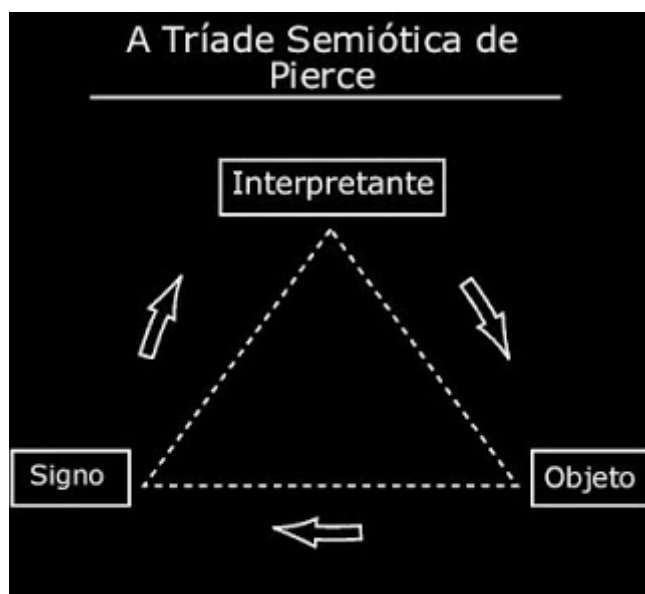
Antes de tudo Peirce era um lógico e, portanto, buscou em seus estudos organizar esquemas e métodos que permitissem “atacar” a atribuição de significado que damos as imagens com as quais nos deparamos. Para isso construiu boa parte de seu trabalho organizando categorias e relações entre os elementos categorizados, em uma tentativa de construir uma gramática.

As categorias demarcam as condições do que é inteligível e devem ser pensadas como uma lista exaustiva de concepções ou questões fundamentais impostas, a priori, à cognição. A dimensão a priori das categorias peirceanas não deve ser confundida com uma perspectiva transcendentalista, mas com um “campo de testes” independente de exames de fatos. [...]

Na obra de Peirce, as categorias são um princípio metateórico cujo desenvolvimento requereu tanto análises formais como interpretação fenomenológica e especulação metafísica. A construção desse princípio, cujas fundações matemáticas combinam métodos algébricos e diagramáticos (Burch, 1991, 1997; Ketner, 1995; Brunning, 1997), associa diversos domínios, formais e empíricos (Freeman, 1934, p. 3; Rosenthal, 2001). Esta associação pretende justificar:

- (i) completude, porque a lista de categorias deve ser exaustiva;
- (ii) irredutibilidade de seus elementos, pois eles devem ser radicalmente distintos;
- (iii) composicionalidade de seus elementos, porque, embora radicalmente distintos, é possível combiná-los, e porque entre eles há uma ordem de pressuposição necessária;
- (iv) inspecionalidade, pois deve ser possível checar suas propriedades em um “mundo de fatos”. (QUEIROZ: 2004, pp 24-26)

Peirce construiu em seu trabalho uma teoria geral dos signos uma enorme variação de categorias que foram sendo aperfeiçoadas em artigos sucessivos, sendo o primeiro deles “*Sobre uma nova lista de categorias*” de 1867. O autor vai ao longo de seu trabalho realizando um raciocínio que se organiza de forma triádica.



Um signo (ou *representamen*) para Peirce é aquilo que, sob certo aspecto, representa alguma coisa para alguém. Dirigindo-se a essa pessoa, esse primeiro signo criará na mente (ou semiose) dessa pessoa um signo equivalente a si mesmo ou, eventualmente, um signo mais desenvolvido. Este segundo signo criado na mente do receptor recebe a designação de *interpretante* (que não é o intérprete!), e a coisa representada recebe o nome de *objeto*.

Signo, Interpretante e Objeto constituem o que é chamado de representação triádica do signo. [...] Significado é o efeito direto realmente produzido no intérprete pelo signo; é aquilo que é concretamente experimentado em cada ato de interpretação, dependendo, portanto, do intérprete e da condição do ato e sendo diferente de outra interpretação. Significação é o efeito produzido pelo signo sobre o intérprete em condições que permitissem ao signo exercitar seu efeito total: é o resultado interpretativo a que todo e qualquer intérprete está destinado a chegar, se o signo receber a suficiente consideração. (SAMPAIO: 2007)

Trata-se de uma tomada de consciência, o receptor capta a mensagem que o signo emite. Pierce chega à conclusão de que tudo que se dá à consciência se processa numa gradação de três propriedades que correspondem aos três elementos formais de toda e qualquer experiência: Qualidade, Relação e Representação, posteriormente fixadas como Primeiridade, Secundidade e Terceiridade, por serem vocábulos livres de associações já marcadas.

A *primeiridade* é a consciência imediata tal qual é, a qualidade da consciência imediata, uma impressão (sentimento) *in totum*, indivisível, não analisável, inocente e frágil. A *segundidade* é a categoria que a concretude e o lidar cotidiano fazem mais familiar. Existir é, pois, experimentar a ação de fatos exteriores em sua resistência a nossa vontade. Já a *terceiridade*, a óbvia terceira das categorias universais do

pensamento e da natureza aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, que corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo.

Um exemplo dado: o azul, simples e positivo azul, são um primeiro. O céu, como lugar e tempo, aqui e agora, onde se encarna o azul, é um segundo. A síntese intelectual, elaboração cognitiva – o azul no céu, ou o azul do céu – é um terceiro.

Peirce foi ao longo dos anos mudando o “nome” que a categoria recebia. E por fim chega à estrutura descrita acima (*primeiridade, secundidade, terceiridade*), mas essa não é a única tríade relevante dos estudos semióticos. Temos ainda a relação das três principais categorias aplicáveis aos signos:

Nos estudos dos signos, Peirce apresenta relações triádicas que se traduzem em 10 classes sígnicas, a partir de relações complexas entre signo/signo, signo/objeto e signo/interpretante. Ao considerar a relação de signo com o objeto que representa, o autor distinguiu três tipos de categorias principais de signos: **símbolos** (relação convencional entre o signo e sua significação), **ícones** (termo não arbitrário para signos em sua relação [de semelhança] com o objeto) e **índices** (relação de contigüidade com o objeto).

O ícone, numa relação de similaridade, de comparação, pode ser exemplificado pelo mapa terrestre, que representa a Terra. Como exemplo de índice, poderíamos citar as impressões digitais, que representam quem as fez.

E o símbolo, de caráter lógico, convencional, atrelado à cultura pode ser exemplificado pelas palavras, porque representam a língua. Pela sua forte ligação com a imagem, o nosso interesse aqui está centrado no ícone. Na verdade, segundo Santaella (2000), a imagem é citada como exemplo de ícone, pois a qualidade de sua aparência é semelhante à qualidade da aparência do objeto que representa. Dizendo de outro modo, o ícone é um signo que tem alguma semelhança com o objeto representado.

Dessa forma, a convencionalidade ou arbitrariedade dos símbolos, fundada na consciência ou conhecimento da convenção pelo usuário, contrasta com o que poderia ser chamado de naturalismos dos signos icônicos. Os signos, então, podem ser naturais, que procedem da natureza e que aprendemos a interpretar (nuvens escuras no céu são sinais de chuva), ou convencionais, produzidos por um grupo social, com determinantes culturais, que são diferenciados de sociedade para sociedade, e que decorrem de qualquer interferência do homem na natureza: costumes, crença, língua, alimentos, entre outras.

Na relação triádica de Peirce (1940), o signo passa por três etapas, até ser definitivamente decodificado por nossa mente ou não: objeto – é a representação do signo; *representamen* – tem a função de representar o objeto; e interpretante – constitui o efeito mental produzido pelo signo. O interpretante é “*ad infinitum*”, pois sempre gerará outros e outros signos. Ou, de acordo com a definição do autor, o sentido de um signo seria outro signo pelo qual ele poderia ser traduzido.

Como ressalta Eco (1991, p. 60), para Peirce, cada interpretante (expressão que traduz uma expressão anterior) amplia a compreensão do conteúdo do signo: o conteúdo interpretado permite ir além do signo

originário e entrever a necessidade da futura ocorrência contextual de um outro signo.
(SILVEIRA: 2005)

Seriam então estas as três categorias mais recorrentes para um signo: **o ícone, o índice e o símbolo**. Lembrando que essas categorias são aplicáveis a relação signo e objeto representado. Retomando nosso primeiro trinômio (Objeto, signo, interpretante) vemos que a semiótica trabalha com pelo menos três tipos distintos de relação:

1. O signo em si mesmo:

1.1. qualidades = **quali-signo**

1.2. fatos = **sin-signo**

1.3. ter a natureza de leis ou hábitos = **legi-signo**

2. O signo em conexão com o objeto

2.1 uma conexão de fato, não-cognitiva = **índice**

2.2 uma similaridade = **ícone**

2.3 hábitos (de uso) = **símbolo**

3. O signo como representação para o interpretante

3.1 sendo qualidades, apresentando-se ao interpretante como mera hipótese ou **rema**

3.2 sendo fatos, apresentando-se ao interpretante como dicentes

3.3 sendo leis, apresentando-se ao interpretante como argumentos

Poderíamos, a partir do trabalho de Lúcia Santaella, pesquisadora brasileira que por muitos anos trabalhou em difundir a semiótica Peirceana nas terras de cá, construir um quadro resumo relacionando não só as categorias sógnicas (nas três tricotomias⁵ que acabamos de mencionar) mas também os níveis de percepção que Peirce institui para a apreensão da imagem.

CATEGORIAS SIGNICAS	SIGNO EM RELAÇÃO AO	SIGNO EM RELAÇÃO AO	SIGNO EM RELAÇÃO AO
Níveis de			

⁵ As tricotomias são formas de observação ou análise das relações dos termos da tríade SIGNO – OBJETO - INTERPRETANTE.

Percepção	OBJETO	REPRESENTAMEN	INTERPRETANTE
PRIMEIRIDADE	Ícone	Qualisigno	Rema
	Imagem	Qualidade de Signo	Sensação
	Diagrama		O que é?
	Metáfora		
	Objeto imediado		
SECUNDIDADE	Índice	SinSigno	Dicente
	Vestígios	Aspecto de Signo	Afirmações Imprecisas
	Objeto dinâmico		
TERCEIRIDADE	Convenção	Legisigno	Argumento
	OI-OD	Padrões que se manifestam	Fundamentado em regras coletivas O que se diz sobre

Examinando o trabalho de Peirce encontramos a partir de 1903: três tricotomias, com dez classes; posteriormente seis tricotomias, com 28 classes e por fim dez tricotomias, com 66 classes. Isso nos mostra que houve um enorme detalhamento no exame da relação inicial proposta (signo, objeto, interpretante). E autores que o sucederam na investigação semiótica foram ampliando essas tricotomias e ainda vislumbrando correlações que ampliaram sobremaneira a abordagem semiótica. Em uma busca rápida encontraríamos dezenas de diagramas esquemáticos que indicariam como abordar semioticamente a produção de significado desencadeada por um signo.

A semiótica enquanto ciência encontra no mundo contemporâneo uma infinidade de maneiras de ser aplicada, variando os objetos que examina e até mesmo o entendimento das relações que Pierce nomeou. O campo da arte inclusive por vezes é acusado de uma assimetria entre significante e significado que asfixiam qualquer

tentativa científica de abordagem. A arte carrega tantos significados periféricos, marginais que o exame feito pela semiótica precisa estar atento a esses desdobramentos, a esses apêndices.

A busca por um esquema metodológico único e definitivo inspirado na semiótica se mostra infrutífera. Moles, Francastel e outros autores tentam analisar como examinar o signo de forma eficiente. Filtrando algumas dessas contribuições concluímos que fazem se necessárias análises partindo de marcos teóricos distintos. Recomendamos então a seguinte esquematização:

1. **Análise Sociológica:** se verifica a obra em relação à categorias sociais como liberdade, independência, submissão, aceitação de valores tradicionais. Relações entre meio e indivíduo, causas, formas, motivos, situações;
2. **Análise Psicológica:** analisa-se aqui as relações entre individual e coletivo, público e privado, subjetivo e senso comum;
3. **Análise Formal:** tipos de realidades, objetos, formas da percepção. Os limites físicos e reais do sujeito, do conhecer, do espectador, do artista, do desenhista, do homem, etc;
4. **Análise da Informação:** O que se pretende comunicar? Qual o sujeito da mensagem? O que é esse objeto? Como se colocam a relações? É natural ou artificial? O que é a beleza no caso concreto e determinado? Que estética dirige ou centra tal mensagem?
5. **Análise Interpretativa:** é a união das análises anteriores, reunindo valores, inter-relacionando os dados encontrados em cada uma, buscando construir um apanhado, uma unidade dentro do que aparece nessas diversas análises

Esse esquema, aplicado a uma obra de arte, uma imagem ou a um período, pode chegar a nos aproximar da obra em diferentes níveis, tendo uma ideia de sua realidade que culmina numa interpretação objetiva da obra em si mesma, inter-relacionada com o meio onde nasce e ao qual se dirige, produzindo uma verdadeira comunicação.

III - A IMAGEM COMO CENTRO

Nesta unidade vamos estudar três metodologias de estudo e análise das imagens: o Formalismo, a Iconologia e a Gestalt.

O Formalismo parte das relações formais que a imagem em geral, isto é, não como assunto anedótico, mas como forma plástica que se oferece à uma análise e à contemplação. A psicologia da forma, ou *Gestalt* aplicada à arte se ocupa da imagem da obra artística como fonte fundamental da percepção estética que analisará em termos plásticos como a cor, a linha, o movimento, a tensão, portanto, a forma. Já a Iconologia, baseada em pressupostos iconográficos que conduzirá ao mais alto nível simbólico, tem absoluta necessidade da imagem em si mesma, sobre a que descansa toda sua especulação e interpretação rigorosa.

Vamos, a partir de agora, estudar cada uma destas metodologias, compreendendo seus princípios teóricos e analíticos.

FORMALISMO

O método formalista, em linhas gerais, está numa dimensão oposta à que estudamos na abordagem sociológica, na unidade II. O formalismo é, muitas vezes, criticado por não enfatizar o contexto social da obra de arte estudada. Entretanto, dentre outros autores, temos Germain Bazin que distingue dois sistemas de estudos formalistas dominantes, o de autoria de Heinrich Wölfflin e o de Alois Riegl.

De acordo com Jesús Viñuales, a teoria formalista e, por conseguinte, o método que dela se deriva, “tem sido, quiçá, a que maior influência tem exercido na interpretação da história da arte e na compreensão e análises das obras de arte concretas” (1993, p. 48).

É com a crítica do juízo de Kant que a metodologia formalista tem sua origem, pois foi com este autor que se distinguiu o sentimento e a representação. No sentimento o prazer individual tende a um fim, enquanto que para ele o prazer estético consiste numa finalidade sem fim, isto é, atende só a representação pura, sem nenhum conceito (idem). Esta distinção entre sentimento e representação nos leva a realizar outra divisão entre o belo livre (pura representação e pertence ao âmbito da crítica pura

do juízo) e o belo dependente (que necessita de conteúdos e conceitos extraestéticos para afirmar-se, como ideia de perfeição e comparação, por exemplo).

Viñuales ressalta que o campo da arte, por estar cheio de conceitos e finalidades, pertence ao belo *dependente*. Por não ser pura representação, não pertence à *crítica do juízo*. Desta forma, o autor nos diz que não poderíamos estar de acordo, pois neste sentido a confusão própria dos conceitos e fins torna impossível um juízo universal, com o que o homem não poderia fazer uma verdadeira estética acerca da obra de arte concretamente. Para ele, para evitar esta dificuldade que baniria a potência criadora do homem em matéria artística ao mundo do sentimento, seria necessário liberar a obra de arte o máximo possível desses conteúdos extraestéticos. Segundo Kant, o conseguiríamos atendendo somente às “relações formais” da obra de arte, isto é, as exigências de coerência e unidade que a própria forma confere (VIÑUALES, 1993, p. 48-49). De acordo com Marchán Fiz:

A conduta estética remetia, antes de tudo, ao sentimento do prazer que suscita o objeto através de sua forma. Esta aliança com a forma nos conduz a eliminar, quando existem, os ingredientes extraestéticos, como sejam os inerentes aos conceitos ou à representação artística dos objetos com todas suas aderências cognoscitivas, ideológicas, utilitárias ou práticas, mas sim a proclamar que, pela perspectiva de Kant, não constituem o estético e que, em todo caso, tem que subordinar-se a um princípio, a uma predominância estética, quer dizer, a organizar-se segundo as exigências da coerência e a unidade que confere a forma (1982, p. 59-60).

A abordagem formalista, portanto, é configurada pelo protagonismo da forma, podendo ser definida pelas seguintes afirmativas:

- prazer nascido da reflexão sobre a forma das coisas;
- reconhecimento da representação de um objeto mediante uma “percepção reflexiva”
- a forma desperta e mantém “a atenção sobre o objeto mesmo”

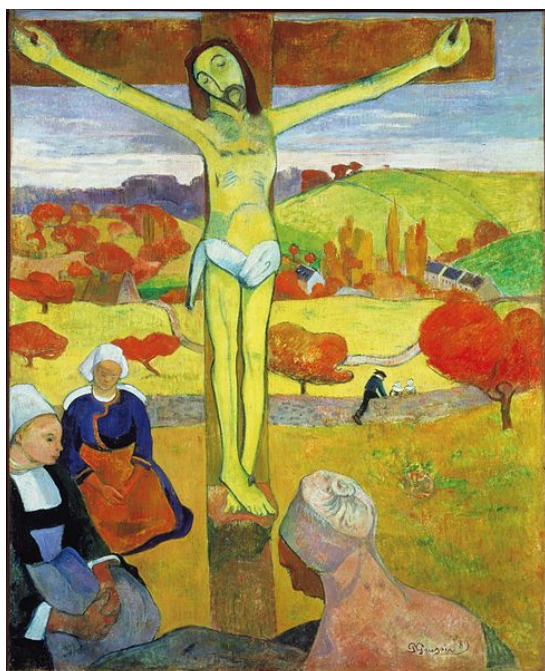
Como podemos perceber, o formalismo não se preocupa com interpretações da obra de arte mais sentimentais, sobre as sensações ou de reflexão sobre o conteúdo, mas de uma análise dos elementos formais que ela possui/apresenta: linhas, cores, formas, organização espacial, etc.. Mesmo que Kant não tenha elaborado uma abordagem mais prática ou concreta de análise da obra de arte, os seus seguidores buscaram aplicar sua teoria de uma forma mais concreta, buscando analisar as obras a partir de uma perspectiva “especificamente estética”.

Viñuales afirma que autores como Herbart insistem que a beleza artística reside nas relações formais que desvelamos ou descobrimos entre os sons, as formas, as cores, etc.. A Escola de Viena, desenvolvida na Alemanha durante o último quarto do século XIX pelo teórico K. Fiedler, o crítico H. Von Marées e o escultor A. Von Hildebrand, irá definir “a estética da *pura visualidade*”. A Escola de Viena irá numa vertente oposta à que se interessa pelo conteúdo e significado da obra de arte, a pura visibilidade se preocupará com os valores formais, tal como nos oferecem o jogo harmônico da sua presença física nas obras de arte. Tal como ressalta Marchán, “a tarefa da arte não é representar um tema ou expressar um sentimento, senão produzir objetos: um quadro, uma escultura, um poema, que se bastam em si mesmos” (1982, p. 313).

EXEMPLO

Observe as duas imagens abaixo. Apesar de serem o mesmo tema, o Cristo crucificado, observe como os elementos formais (linha, cor, ponto, planos, formas) são totalmente distintos. É exatamente nestes aspectos que o Formalismo se debruça em estudar, como estes elementos se diferem, criando os estilos e linguagens ao longo da história.

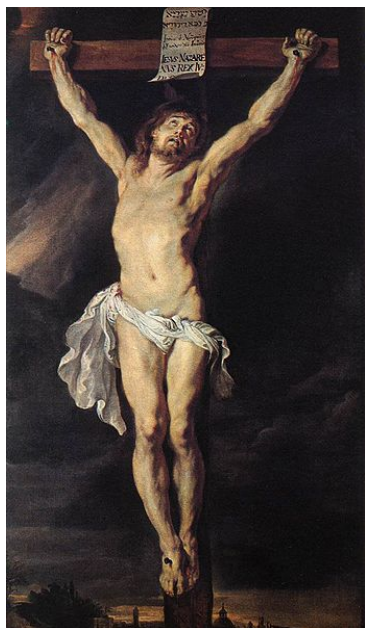
Pós-Impressionismo



Paul Gauguin, *O Cristo Amarelo*, 1889

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Gauguin_-_Le_Christ_jaune_\(1889\).jpg?uselang=pt-br](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Gauguin_-_Le_Christ_jaune_(1889).jpg?uselang=pt-br)

Barroco



Peter Paul Rubens, *O Cristo Crucificado*, 1610

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_The_Crucified_Christ_-_WGA20190.jpg?uselang=pt-br

O protagonismo dos valores formais e das suas relações irá conduzir para a noção de estilo, de tipo, de escola ou corrente artística, de tendência, tão valorizadas nesta abordagem metodológica. Essas noções são muito discutidas por autores na atualidade, mas são muito aplicadas às obras de arte. Entretanto, o formalismo possibilita uma primeira aproximação com a obra de arte ou com a história da arte em geral, pois podem resultar valiosas, abrindo novas perspectivas e interpretações a partir de pontos de vista originais (VIÑUALES, 1993). O formalismo contribui muito para o ensino de ver e compreender a obra de arte, pois se trata de uma abordagem muito didática, tal como veremos com Wölfflin.

Cabe sempre ressaltarmos que nenhuma abordagem metodológica é impecável ou perfeita, dando conta de todos os elementos de uma obra de arte. No entanto, é importante identificarmos os pontos positivos de cada uma das metodologias. O formalismo contribui muito para o entendimento das noções de cor, de forma, de dicotomias entre formas que voam ou que pesam, entre valores táteis ou óticos, entre tectônica, entre horizontal e vertical, clássico e barroco, nas relações entre forma

aberta e fechada, entre outras. Ainda ressaltamos que a abordagem puramente formalista, se for aplicada isoladamente à uma obra de arte, se fosse a única abordagem, poderia correr o risco do entendimento da arte como sendo solitária, formalista, sem enfrentamento com a realidade sócio-histórica da humanidade, por exemplo. Desta forma, essa visão pura formalista poderia nos “conduzir a uma cultura da arte pela arte, a uma ciência da arte solta e abstrata, fechada em si mesma, sem conteúdo e, portanto, vazia e sem sentido” (VIÑUALES, 1993, p. 51).

Tendo apresentado, inicialmente a abordagem formalista, suas ideologias, interesses e limites na compreensão total da obra de arte, passemos agora às suas idéias de forma mais didática para que possam nos dar um ponto de luz na difícil tarefa de nos aproximarmos das obras de arte.

Dentre os vários autores importantes da abordagem formalista, além dos já citados, ressaltamos as contribuições de Wölfflin e Wörringer. Passemos agora a destacar seus passos metodológicos de aplicação aos estudos da obra de arte concreta.

A abordagem de Wölfflin é considerada ser de um caráter formalista rigoroso, distante dos contextos sócio-históricos da arte, pois concentra-se na história interna da arte ocidental.

Riegl elabora sua teoria a partir de uma análise formal baseada em princípios que permitem a interpretação de diferentes contextos culturais, tradições, apresentando, portanto, uma certa contextualização que irá, posteriormente, influenciar o desenvolvimento da abordagem iconológica, a qual veremos nesta unidade.

Explore

Amplie seus estudos acerca das teorias dos autores Riegl e Wölfflin e também conheça um pouco de um autor contemporâneo chamado Georges Didi-Huberman através do texto ***Por uma historiografia comparada da arte: uma análise das concepções de Riegl, Wölfflin e Didi-Huberman***, de autoria de José Costa D’Assunção Barros, publicado no Congresso de História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Neste artigo, o autor busca explorar a perspectiva de uma Historiografia Comparada da Arte, analisando as abordagens destes três importantes historiadores da Arte. Os historiadores Riegl e Wölfflin correspondem a um ambiente intelectual similar, uma vez que não estão distanciados no tempo e pertencem à mesma corrente

historiográfica de análise da arte: a escola de Viena de Historiografia da Arte. Já Didi-Huberman produz seus trabalhos historiográficos nas últimas décadas do século XX e o autor analisa sua obra com vistas a obter uma perspectiva diacrônica em relação aos dois historiadores do início do século XX.

Link:

http://www.hcomparada.historia.ufrj.br/revistahc/artigos/volume002_Num002_artigo001.pdf

Ao comentar a teoria de Wölfflin, Germain Bazin irá ressaltar que “pela primeira vez, um homem expunha idéias deduzidas da leitura visual de uma obra de arte, sem acrescentar-lhes outros comentários” (1989, p. 180). Ao referir-se a estes outros comentários, entende-se por comentários de natureza histórica, estética ou até mesmo sobre o tema da obra em discussão.

Wölfflin desenvolveu sua abordagem formalista a partir do estudo de obras do Renascimento e do Barroco. A escolha das obras desses períodos para serem analisadas se dava pelo critério de terem o mesmo tema como motivo: retrato, paisagem, temas bíblicos específicos como Adão e Eva no paraíso, a Pietá. Tais temas eram recorrentes na história da arte destes dois períodos.

As análises de Wölfflin nos mostram a essência da abordagem formalista da obra de arte, a qual é caracterizada pelo estudo analítico dos elementos visuais que compõem a obra, sem se debruçar sobre uma discussão do que estava sendo representado. Tais elementos analisados são:

- elementos lineares, cores, volume e luminosidade;
- os planos: como os elementos são distribuídos no espaço e as relações entre forma e fundo.

Ao analisar esses elementos de caráter estritamente formal, Wölfflin buscou demonstrar, através de uma análise comparativa entre ambos períodos históricos, como que os elementos tão distintos geram diferentes impressões, sentimentos e sentidos para os espectadores. Sua teoria defende que, apesar de obras tratarem o mesmo tema, a forma como elas são representadas de acordo com os elementos visuais e formais irá influenciar a sua interpretação.

Seu livro *Conceitos Fundamentais de História da Arte*, de 1915, apresenta sua teoria formalista. Para uma maior compreensão, abaixo apresentamos um quadro com

cinco pares de categorias comparativas que definem as características formais dos movimentos Renascimento e Barroco, elaboradas por Wölfflin.

RENASCIMENTO	BARROCO
LINEAR Ênfase na linha – “a visão por volume e contornos isola os objetos” (1984, p. 14)	PICTÓRICO Ênfase na mancha cromática e ausência de contornos – imagem oscilante
PLANO Os objetos são dispostos em camadas, criando planos definidos e ordenados	PROFUNDIDADE Os objetos são apresentados em profundidade, transpassando o espaço.
FORMA FECHADA Composição segue regras geométricas (estrutura triangular, simetria). Elementos se apresentam contidos nos limites do quadro	FORMA ABERTA Toda a obra é “todo fechado”, no entanto, a composição do Barroco cria a impressão de que o quadro ultrapassa seus limites
PLURALIDADE Noção de conjunto criada pela combinação de partes relativamente autônomas. O olhar se desloca de uma parte para a outra.	UNIDADE Composição geralmente se estrutura em torno de um único motivo, ao qual se subordinam os vários elementos.
CLAREZA ABSOLUTA Todos os recursos convergem para mostrar os objetos “tal como são”, o uso da luz subordina-se a esse propósito, todos os objetos são plenamente iluminados, tornando-os visíveis em sua totalidade.	CLAREZA RELATIVA No Barroco, “já não é necessário apresentar a forma em sua totalidade, basta que ofereça alguns pontos básicos de apoio (...) Composição, luz e cor já não se encontram a serviço da forma, mas possuem vida própria” (1984, p. 14).

Vamos a um exercício individual de leitura de imagem? Com base no quadro acima, observe as duas imagens a seguir. São obras com o mesmo tema, A Sagrada Família, mas produzidas em diferentes artistas, períodos históricos e artísticos, o Renascimento com Rafael e o Barroco com Rubens. Exercite seu olhar e perceba como as diferenças fazem sentido na concepção de Wölfflin.

RENASCIMENTO



Rafael Sanzio, *Sagrada Família com Cordeiro*, 1507

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffaello_Sanzio_-_La_Sagrada_Familia_con_un_cordero.jpg?uselang=pt-br

BARROCO



Peter Paul Rubens, *Sagrada Família com Santa Elizabeth*, 1614-15

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_The_Holy_Family_with_St_Elizabeth_-_WGA20198.jpg?uselang=pt-br

ICONOLOGIA

Temos a ideia de que a arte sempre remete a um contexto social, cultural, econômico, político, de produção, etc.. Esta ideia de contexto é comum durante a formação dos professores de arte e artistas. Em poucas palavras, poderíamos dizer que esta ideia parte do pressuposto de que a arte deve ser sempre interpretada nos termos do seu tempo e da sua cultura e, desta forma, estaríamos valorizando o sentido histórico.

Entretanto, conforme vimos nas outras unidades estudadas nesta disciplina, as análises contextuais são sempre um tipo de análise de conteúdos (significados) e podem ser feitas com determinados referenciais teóricos como a Semiótica, a Sociologia, etc..

Agora passaremos a estudar a Iconologia e, para sua rápida e fácil compreensão, podemos compará-la com o Formalismo, recentemente estudado. O Formalismo valoriza o aspecto perceptual e a Iconologia valoriza o aspecto dos símbolos contidos na obra de arte. Ou seja, o Formalismo valoriza as qualidades formais como linhas, formas, cores, materiais e princípios compositivos na percepção das leituras das obras. Já a Iconografia é um procedimento metodológico de estudo das imagens que, por meio de motivos e temas, permite identificar conteúdos, remetidos ao contexto cultural-civilizacional mais abrangente, constituindo assim a Iconologia, ou seja, o vocabulário dos símbolos ou dos sintomas de cada época.

Para o Formalismo a obra produz significado através dos valores perceptuais do objeto único e da linguagem em questão como a pintura, desenho escultura, etc.. Por outro lado, numa vertente extremamente oposta, a Iconologia irá ressaltar o valor simbólico das imagens dentro de cada quadro cultural.

Na Iconologia temos como principais representantes teóricos Aby Warburg (1866-1929), Ernst Cassirer (1874-1945) e Erwin Panofsky (1892-1968). Para eles a obra não pode ser compreendida fora dos seus conteúdos religiosos, filosóficos, literários, científicos, políticos, sociais, etc.. Eles defendem que os elementos visuais denotam mais que os elementos formais podem dizer ou ressaltar.

O alemão Aby Warburg desenvolveu seus estudos através da coleta de um vasto material sobre a magia, a astrologia e outras ciências ocultas que eram ligadas à tradição medieval e árabe, analisando como esse universo de símbolos permanece vivo na arte do período do Renascimento. Para ele, esses símbolos afetaram de modo subliminar o resgate da mitologia antiga daquele período. Warburg é considerado o

fundador da Iconologia, ciência que volta-se para a discussão dos significados da imagem.

Outro autor foi o filósofo Ernest Cassirer (1874-1945) que escreveu um importante livro chamado *Filosofia das Formas Simbólicas* que irá discutir e apresentar os fundamentos da linguagem visual, percorrendo sobre a função simbólica da cultura. Para Cassirer, o homem vive imerso num universo simbólico do qual a linguagem, o mito, a arte e a religião formam parte, ou seja, estes elementos são os que constituem a “rede simbólica” da experiência humana. Desta forma,

o homem, mais que chegar a colocar-se em contato com as coisas em si, está sempre em ‘colóquio consigo mesmo’; se encontra de tal modo envolto por formas lingüísticas, imagens artísticas, símbolos míticos, ritos religiosos, que não tem possibilidade de ver ou conhecer coisa alguma que não seja através da interposição destes meios artificiais (2001, p. 32)

Segundo Cassirer, o homem não é um “animal racional”, mas um “animal simbólico”. De acordo com este filósofo alemão, podemos observar nos animais possíveis repostas a signos ou sinais, mas jamais a símbolos, pois se trata de uma faculdade peculiar ao homem coordenar e reagir perante os símbolos: “os símbolos não podem ser reduzidos a meros sinais, os sinais operam, os símbolos designam”, não pode “surgir um pensamento de relação” sem um complexo sistema simbólico (idem). Será com Marchán Fiz que podemos compreender a concepção simbólica da arte de Cassirer:

Cassirer havia defendido que a arte, ao lado de outras atividades humanas como a linguagem e o mito deve ser contemplada como uma das formas simbólicas, entendidas como uma atividade livre da expressão humana. Tanto o recurso ao símbolo como à função estética têm como objetivo diferenciar a variedade de formas simbólicas ou de funções em atenção a um critério duplo: a estrutura psíquica de cada uma das atividades simbólicas e a natureza peculiar de seus meios expressivos. Tal busca permite abrir-se a um horizonte de especificação, ou seja, detectar o que cada forma simbólica ou gênero artístico tenha de mais peculiar ou irreduzível aos demais. (MARCHÁN, 1982, p. 310).

Tal obra de Cassirer influenciou de forma direta e arrojada a teoria elaborada por Erwin Panofsky sobre os estudos da perspectiva no Renascimento e também no futuro desenvolvimento da semiologia da arte.

Panofsky desenvolveu três níveis de análise no método iconográfico:

Pré-iconográfico: se trata do reconhecimento visual de um objeto, de acordo com os critérios formais; É o que Panofsky chama de captação do sentido do

fenômeno, pois diante de uma obra de arte temos que começar pelo esclarecimento de seu assunto primário ou natural. Viñuales ressalta que é o mundo das formas puras, que são portadoras de significados primários ou naturais, o que se pode chamar de mundo dos motivos artísticos. A bagagem que necessitamos para sua interpretação é o que proporciona a experiência da vida. O princípio controlador é a história do estilo. Com isso são examinados formalmente os objetos e são relacionados entre eles mesmos (1993, p. 71).

Iconográfico: neste nível a imagem é identificada com algum tipo de caráter (alegoria) ou de narrativa, recebendo uma nomeação ou identidade; É neste nível que nos permite ver os motivos como portadores de um significado secundário ou convencional, onde as imagens formam histórias e alegorias. Este nível de análise se dá de forma eficaz se houve, anteriormente, uma identificação correta dos motivos. A bagagem necessita ter uma familiaridade com as fontes literárias, pois nos dão os temas e os conceitos específicos, contribuindo para a interpretação. No entanto, é importante também conhecer a expressão dos temas ou conceitos sob diferentes perspectivas históricas.

Iconológico: nível em que ocorre a decifração dos significados ocultos nas imagens, idéias que a imagem expressa. Segundo Viñuales, aqui se supõe a captação do significado intrínseco, o último e essencial da obra enquanto comporta “valores simbólicos” no sentido utilizado por Cassirer. Se trata, portanto, da apreensão de algo subjacente ao sentido dos fenômenos como ao dos significados. Aqui se situam os princípios, idéias ou crenças onde se revelam a atitude básica de uma sociedade ou época. Para Viñuales, chegar a este estado de conhecimento não é fácil, pois é preciso possuir uma bagagem para esta interpretação por meio da intuição sintética ou familiaridade com as tendências essenciais da mente humana sem mais condicionantes que a psicologia pessoal e “espírito da época”. Viñuales ressalta que é preciso se debruçar a outros conhecimentos relacionados a etnografia, a psicologia, a antropologia, o folclore, a literatura, etc. Como por exemplo, se tratarmos de uma análise de uma obra religiosa, é preciso conhecer as doutrinas, o dogma, a liturgia, as devoções populares, etc. (1993, p. 72).

Tomemos por exemplo uma pintura de Rafael Sanzio, *Sagrada Família*, de 1506.



Rafael Sanzio, *Sagrada Família*, 1506.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Holy_Family_by_Rafael_-_Hermitage.jpg?uselang=pt-br

De acordo com os três níveis de Panofsky, ao analisarmos de forma simples esta obra de Rafael, teríamos como significado primário (pré-iconográfico) aquilo que é derivado da percepção imediata do olhar: a imagem de uma mulher com uma criança. O significado secundário ou convencional (iconográfico) seria o resultado de uma pesquisa de documentos que informam sobre a origem e função daquela obra, revelando seu sentido “alegórico”, como nesse caso seria a virgem Maria com o menino Jesus. Conforme vimos, para Panofsky, a pesquisa iconográfica é uma etapa intermediária da análise iconológica que se efetiva apenas no terceiro nível (iconológico). É neste terceiro nível da análise que se busca o significado intrínseco ou o conteúdo simbólico da imagem.

Panofsky explorou esta metodologia aprofundando-a através de um estudo da perspectiva no Renascimento. Para ele, a perspectiva é muito mais que um sistema objetivo de representação do espaço, pois no Renascimento ela é também uma “forma simbólica”. Segundo Panofsky, os artistas representaram inconscientemente os espaços psíquicos, míticos e culturais do seu tempo, ampliando, assim, a concepção objetiva da perspectiva como uma forma intencional de representar com fidelidade o espaço físico natural.

Desta forma, Panofsky irá diferenciar a concepção de espaço “descontínuo” das imagens da Antiguidade, nas quais eram utilizados sistemas de perspectiva com vários pontos de fuga, da perspectiva central desenvolvida no Renascimento, a qual articula uma concepção “contínua” do espaço. Para Panofsky, essa perspectiva central revela

muito mais que aspectos objetivos da composição pictórica, mas também está associada a uma obra de arte que mostra a igreja como onipotente, ao rei soberano do sistema absolutista e à verdade inabalável da ciência emergente.

Foi este método que posteriormente influenciou o trabalho de muitos outros historiadores e teóricos da arte, como um dos mais importantes referentes para a história da arte produzida no século XX, Ernst Gombrich.

GESTALT

A Gestalt, seguindo a tendência formalista, é uma abordagem teórica que tem base nas pesquisas sobre a percepção desenvolvidas no campo da psicologia no início do século XX. Seus autores mais importantes são os psicólogos alemães Max Wertheimer (1880-1941), Wolfgang Köhler (1887-1967) e Kurt Koffka (1886-1941), os quais se debruçaram pelos estudos da forma ou estrutura (gestalt), ou mais conhecida como psicologia da forma. Para estes autores, a percepção opera como uma totalidade estruturada, de modo que “a aparência de qualquer elemento depende de seu lugar e de sua função num padrão total” (ARNHEIM, 1984, p. XVII).

Segundo Viñuales,

não podemos dizer que o gestaltismo começou por ser uma metodologia da história da arte, mas sim uma teoria psicológica e filosófica (especialmente lógica) com conexões muito próximas acerca da forma, da percepção e da estrutura do objeto-sujeito, em cada caso. Assim, teríamos que dizer que Gestalt é um termo aplicado a unidades organizadas de experiência e de conduta que possuem propriedades específicas não variáveis das partes e suas relações (VIÑUALES, 1993, p. 82).

De uma forma simples, podemos afirmar que a Gestalt (forma, estrutura, configuração) significa uma integração de membros, contra uma soma de partes. Von Ehrenfels irá definir que “a estrutura (Gestalt) é mais que a soma das partes”, ou dito mais cientificamente, “o sistema de ações é mais que o agregado” (apud VIÑUALES, 1993, p. 82).

Por mais que a Gestalt seja uma teoria que tenha sua origem na filosofia e na psicologia, Arnheim ressalta que os autores como Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e

Kurt Koffka já demonstraram vínculo com a arte. Para Arnheim, esses autores mencionam a arte de forma explícita e o espírito subjacente no pensamento deles é familiar para o artista. “Se necessito algo assim como um encaramento artístico da realidade para que os homens da ciência tivessem claro o fato de que não há quase fenômeno natural que possa descrever-se adequadamente, se o analisamos parte por parte” (1969, p. IX).

Ainda a respeito da reflexão sobre as partes e o todo, Arnheim complementa:

No ensaio que deu à teoria da Gestalt seu nome, Christian von Ehrenfels demonstrou que se doze observadores escutassem cada um dos doze tons de uma melodia, a soma de suas experiências não corresponderia à experiência de alguém que a ouvisse inteira. Muitas das experiências posteriores dos teóricos propuseram-se a demonstrar que a aparência de qualquer elemento depende de seu lugar e de sua função num padrão total. Uma pessoa que raciocina não pode ler estes estudos sem admirar o esforço ativo para conseguir unidade e ordem manifesta no simples ato de olhar para um mero padrão de linhas. Longe de ser um registro mecânico de elementos sensórios, a visão prova ser uma apreensão verdadeiramente criadora da realidade — imaginativa, inventiva, perspicaz e bela. Tornou-se evidente que as qualidades que dignificam o pensador e o artista caracterizam todas as manifestações da mente. Os psicólogos começaram também a ver que este fato não era coincidência: os mesmos princípios atuam em todas as várias capacidades mentais porque a mente sempre funciona como um todo. Toda a percepção é também pensamento, todo o raciocínio é também intuição, toda a observação é também invenção (1969, p. IX-X).

A Gestalt, portanto, “nega que os processos psíquicos estejam compostos de elementos sejam encontrados neles mediante a análise”, mas que “a experiência se apresenta de modo fenomênico na forma de estruturas organizadas, as quais, quando são relativamente incompletas, revelam uma tendência imanente a completarem-se” (idem).

Segundo Ramírez, “os gestaltistas afirmam que todo conhecimento implica uma percepção estruturada. Não existem dados perceptivos isolados, mas a experiência visual nos fornece sensações organizadas globais” (apud VIÑUALES, 1993, p. 82-83).

No livro *Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora*, Rudolf Arnheim aplicou os princípios da Gestalt na análise de representações artísticas.

Na teoria da Gestalt, a imagem se constitui na percepção, visto que as nossas experiências estéticas, tanto na produção quanto na recepção das obras, supõem processos perceptivos. Esse processo perceptivo é entendido pela Gestalt como um

processo de elaboração ativa, ou seja, uma complexa experiência que transforma a informação recebida.

Nesta abordagem teórica, a imagem é compreendida como um signo que incorpora vários códigos, onde sua leitura demandaria o conhecimento e compreensão destes códigos. Se trata, portanto, de mais uma teoria que contribui para nos “ensinar a ver e ler” os elementos visuais nas suas variadas manifestações, sendo artísticas ou não.

Arnheim determinou, em sua obra, as categorias visuais básicas mediante as quais a percepção deduz estruturas e o produtor de imagens elabora suas configurações. São dez categorias visuais: equilíbrio, forma, desenvolvimento, espaço, luz, cor, movimento, tensão, expressão e síntese. A partir destas categorias, as quais veremos com detalhes mais adiante, o leitor poderá desvelar nas imagens os esquemas básicos, explorando a imagem numa integração de várias categorias visuais para que possa descobrir a configuração que, por si só, possui qualidades expressivas.

Segundo Gomes Filho

A Gestalt, após sistemáticas pesquisas, apresenta uma teoria nova sobre o fenômeno da percepção. Segundo essa teoria, o que acontece no cérebro não é idêntico ao que acontece na retina. A excitação cerebral não se dá em pontos isolados, mas por extensão. Não existe, na percepção da forma, um processo posterior de associação de várias sensações. A primeira sensação já é da forma, já é global e unificada (GOMES FILHO, 2000, p. 19).

Para este autor, ao olharmos uma imagem, nós vemos as relações entre as partes que a compõe, não vemos estas partes de formas isoladas. Ou seja, vemos “uma parte na dependência de outra parte” (idem). Segundo a Gestalt, a nossa percepção é o resultado de uma sensação global, “as partes são inseparáveis do todo e são outra coisa que não elas mesmas, fora desse todo” (idem).

Com base em Gomes Filho, podemos compreender melhor esta abordagem:

O postulado da Gestalt, no que se refere a essas relações psicofisiológicas, pode ser assim definido: todo processo consciente, toda forma psicologicamente percebida está estreitamente relacionada com as forças integradoras do processo fisiológico cerebral. A hipótese da Gestalt, para explicar a origem dessas forças integradoras, é atribuir ao sistema nervoso central um dinamismo auto-regulador que, à procura de sua própria estabilidade, tende a organizar as formas em todos coerentes e unificados.

Essas organizações, originárias da estrutura cerebral, são, pois, espontâneas, não arbitrárias, independentemente de nossa vontade e de qualquer aprendizado. A escola da Gestalt, colocando o problema nesses termos, vem possibilitar uma resposta a muitas questões até

agora insolúveis sobre o fenômeno da percepção (GOMES FILHO, 2000, p. 19)

Para uma compreensão das imagens a Gestalt criou leis que nos auxiliam durante o processo de análise visual, observando como as partes são organizadas num todo, possibilitando, assim, a produção de significados. As leis da Gestalt são conhecidas por:

Semelhança: esta lei dita que objetos *similares* se agruparão entre si. Vejamos a imagem abaixo onde temos colunas de quadrados e colunas de círculos. Provavelmente poucas pessoas vão associar isto como “uma linha horizontal onde quadrados e círculos se intercalam”.



Proximidade: esta lei dita que elementos *próximos* tendem a se agruparem, constituindo uma unidade. Desta forma, os elementos vão parecer mais próximos e unificados quanto menor for a distância entre eles. Observe a imagem abaixo: você, num primeiro momento, diria que há 16 círculos ou 4 grupos de círculos? Provavelmente você perceberia quatro grupos de círculos.



Continuidade: esta lei nos diz que quando os objetos estão dispostos em uma sequência lógica para o observador, este tende a associar esses pontos e, assim, conseguir formar uma imagem conhecida pelo cérebro ou linhas orgânicas. Como por exemplo, um desenho todo feito com pontos, a forma como estes pontos estão organizados, neste caso em continuidade, gera uma linha que, portanto, gera um desenho, uma forma.



Pregnância ou simplicidade: esta lei dita que objetos em um ambiente são vistos da forma mais simples possíveis. Quanto mais simples, mais facilmente a sua forma é assimilada.

O que vemos:
(forma simples)



O que não vemos:
(forma complexa)



Fechamento ou preenchimento: nesta lei, vemos que os elementos são agrupados se eles parecem se completar. Ou seja, nossa mente vê um objeto completo mesmo quando não há um.

O que foi desenhado:



O que é visto:



Unidade: Na lei da unificação temos a compreensão de que mesmo uma imagem abstrata pode ser entendida pela mente humana, pois preenchemos os espaços vazios instintivamente, como no logo do J. Walker ou da WWF (um homem caminhando e um urso panda).



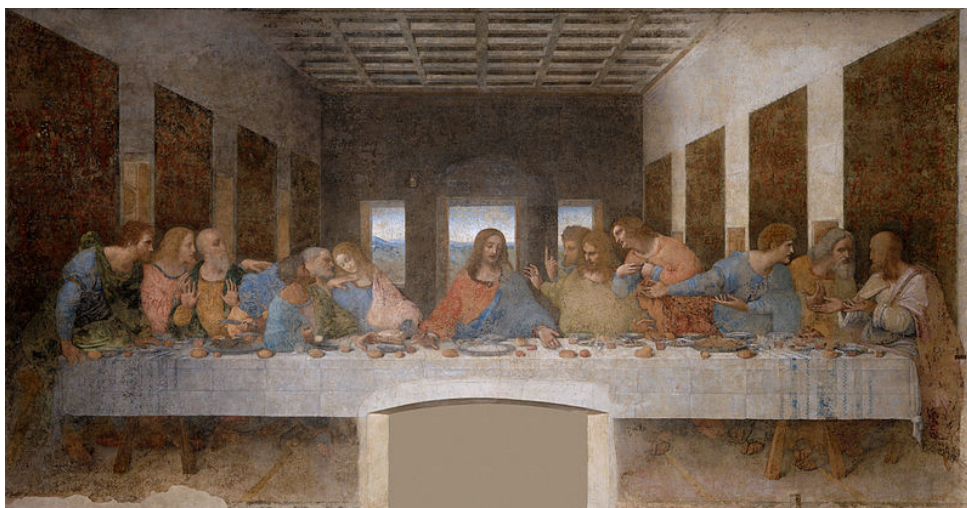
A artista e teórica Fayga Ostrower divulgou, no Brasil, o trabalho de Rudolf Arnheim. Suas abordagens foram desenvolvidas nos anos 1983, 1987 e 1990, onde ela trabalhava as relações entre os aspectos formais e expressivos das imagens em cursos e encontros com professores.

Na Gestalt encontramos princípios afins à fenomenologia, pois o objeto e o sujeito são partes integrantes da estrutura do conhecimento humano, que se fundamentam mutuamente – “não há objeto sem sujeito e nem este sem aquele” (VIÑUALES, 1993, p. 86). A percepção recria os objetos e os coloca em presença como tais (*objectum*). Portanto, a teoria gestáltica é compreendida de forma prática acerca a partir da reflexão da presença da obra em duas vertentes: requalificação como objeto, pela percepção do sujeito perceptivo. Ou seja, a obra está presente, mas não de qualquer modo, senão que o sujeito que a observa irá terminá-la, “completá-la”, tornando-a objeto de seu conhecimento “visual” (idem). É neste sentido que a obra

“concorda” com o espectador, o qual deve analisar as estruturas da obra concreta para comprovar até que ponto “coincidem” com sua própria estrutura (isomorfismo).

Para esta comprovação, o estudante deverá desenvolver uma análise experimental com as teorias. Dentre as teorias que facilitam a compreensão da metodologia da Gestalt, vamos retomar as dez categorias visuais definidas por Rudolf Arnheim: equilíbrio, forma, desenvolvimento, espaço, luz, cor, movimento, tensão, expressão e síntese.

Equilíbrio: a percepção humana tente a equilibrar as tensões visuais que se dão em qualquer representação: esquerda-direita, alto-baixo, quadrado-redondo, etc., para chegar a uma espécie de relax que se acomoda à imagem de beleza que (por tradição, sensação, estrutura dos sentidos) pode perceber mais clara e gratificadamente.



Leonardo Da Vinci, *A Última Ceia*, 1495-8

Observe como Da Vinci organizou de forma equilibrada os elementos formais desta pintura mural, dividindo os apóstolos em quatro trios, colocando o Cristo no centro, ao fundo um grupo de três janelas e nas paredes laterais quatro aberturas. A composição é equilibrada e geométrica.

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_\(1452-1519\)_-_The_Last_Supper_\(1495-1498\).jpg?uselang=pt-br](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_(1452-1519)_-_The_Last_Supper_(1495-1498).jpg?uselang=pt-br)

Forma: a forma não é captada pela sensação, senão pela percepção que organiza em módulos (idéias) significativos para conseguir um sentido, ou melhor, para dotar de sentido o caos sem forma que se apresenta a sua visualização.



Peter Paul Rubens, *O Rapto das Filhas de Leucipo*, 1617

Observe como as formas dos corpos são apresentadas. Em meio a este caos orgânico de movimentos corporais encontramos a tensão dos corpos numa cena dramática, de medo e desespero.

Fonte:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_The_Rape_of_the_Daughters_of_Leucippus.jpg?uselang=pt-br)

[_The_Rape_of_the_Daughters_of_Leucippus.jpg?uselang=pt-br](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_The_Rape_of_the_Daughters_of_Leucippus.jpg?uselang=pt-br)

Desenvolvimento: é o que mais comumente entendemos por composição. Esta tem uma lei (por vezes intelectuais, sensíveis ou irracionais) que devem ser estudadas para compreender o tamanho, os planos, a situação das figuras, com tudo o que estas disposições trazem de simbolismo.

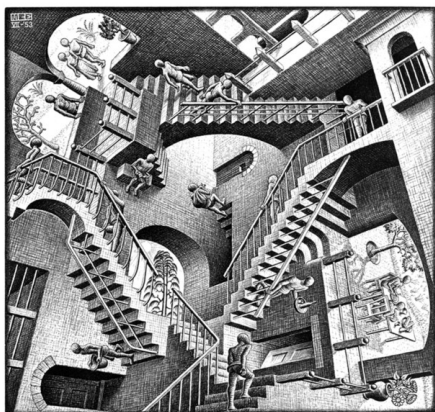


Sandro Botticelli, *O Nascimento da Vênus*, 1480

Observe como a composição foi estruturada de maneira simples e direta, com uma linha vertical central (Vênus) e duas linhas compositivas laterais inclinadas (uma Ninfa à direita e Zéfiro, deus do vento, à esquerda), formando uma composição triangular.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Botticelli_Venus.jpg?uselang=pt-br

Espaço: o espaço merece uma consideração fundamental, pois dele depende de maneira especialíssima a percepção. O antes e o depois, o fundo e o primeiro plano, o conjunto e o detalhe, as perspectivas e suas diversas classes, as diferentes perspectivas numa mesma imagem, a inversão de figuras, etc., são chaves de reconhecimento de significados.



M. C. Escher, *Múltiplos pontos de vista e impossíveis degraus: Relatividade*, 1953

Observe a multiplicidade de angulações e diferentes posicionamentos dos planos que configuram os espaços representados neste trabalho de Escher, jogando com a nossa percepção acerca dos planos e perspectivas.

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/a/a3/Escher's_Relativity.jpg/220px-Escher's_Relativity.jpg

Luz: a análise da luz e da iluminação também é importante, para a pintura em especial, mas também para as demais artes. Não somente se presta a jogos inteligíveis de percepção, mas a simbolismos de todo tipo, assim como a realização de tanto interesse como conseguir com o branco e o negro mais luz que com as demais cores. Por outra parte, abre espaços, os fecha, os enquadra, torna-os perceptíveis segundo sua conveniência.



Michelangelo di Caravaggio, *São Francisco de Assis em Êxtase*, 1595.

Nesta pintura de Caravaggio, temos um exemplo clássico de uma obra barroca, marcada pela teatralidade como ápice de uma cena, o momento exato em que as emoções transcendem o campo físico das personagens. A luz aqui delimita o espaço da cena, o foco principal da pintura é o êxtase do santo e, portanto, esta luz é mais que a luz do luar, é a luz divina.

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Francis_of_Assisi_in_Ecstasy-Caravaggio_\(c.1595\).jpg?uselang=pt-br](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Francis_of_Assisi_in_Ecstasy-Caravaggio_(c.1595).jpg?uselang=pt-br)

Cor: a cor está presente em todos os objetos que percebemos graças à luz (leis da ótica), mas na arte e singularmente na pintura não há comparação com quase

nenhuma outra categoria. Até o ponto de que muitos autores qualificam a pintura como a arte da cor, contrariamente as artes do desenho e da linha. A cor alinhada com a luz proporciona efeitos volumétricos, compõe a terceira dimensão, o espaço aéreo, a fugacidade e o dinamismo, a proximidade ou a distância, etc. Não é necessário advertir a importância de sua análise, pois esta sempre está carregada de significados simbólicos.



Pablo Picasso, *O Velho Guitarrista*, 1903

Nessa pintura de Picasso temos o uso da cor azul para retratar uma cena triste. Conhecida por Fase Azul, essa fase do artista surgiu após a morte de um amigo de Picasso, o qual ficou muito triste e, durante dois anos, suas obras produzidas em Paris foram marcadas pela presença de personagens solitários, tristes e isolados.

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Picasso%27s_Blue_Period

Movimento: ademais dos sentidos externos e internos, possuímos outros de difícil qualificação que tem sido catalogados como internos por os chamarmos de algum modo, entre os que se contam o cinestésico, o de posição, o de orientação, etc. Sem dúvida o movimento, em todas as suas vertentes, tem chamado a atenção dos artistas desde os tempos mais remotos. Assim, as dicotomias: estático-dinâmico, tensão-relaxamento; repouso-movimento, tem sido um problema, uma ideia, uma forma, um estilo ou um sentido para os artistas que torna-se necessário analisar em cada obra de arte.



Jacques-Louis David, *O Juramento dos Horários*, 1786

Observe o contraste entre a tensão presente nos corpos dos irmãos que estão fazendo o juramento e o relaxamento dos corpos das mulheres que estão tristes com a partida dos homens para a batalha. Nesta obra é clara a distinção entre a rigidez masculina e a fragilidade feminina, tão ressaltadas no período neoclássico.

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Jacques-Louis_David

Expressão: sem expressão não há arte. Diríamos que aqui se assentam as sugestões, os símbolos, as formas, quer dizer, todo ou quase todo o anterior. Por isso esta categoria é a mais importante para o analista da arte e supõe, para os gestaltistas, um passo prévio para a síntese do conjunto.

Síntese: na síntese se recorre o resumo de todas as análises anteriores. Se deduz o arquétipo, isto é, a forma que vale mais que a soma das partes, que assume a representação, que dá a ideia e o significado último do conjunto, do todo artístico e estético (aqui vemos sua semelhança com os simbolismos iconológicos).

Chegamos ao fim de mais uma unidade desta disciplina. Esperamos que essas leituras tenham sido produtivas e que estas três metodologias, onde a imagem está no centro das análises, possam ter ampliado seu repertório teórico acerca do estudo das imagens.

Referências

- GERVEREAU, L. **Ver, compreender e analisar as imagens**. Portugal: Edições 70, 2007.
- AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2011
- ARGAN, G. C.; FAGIOLO, M. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

- COSTELLA, A. F. **Para apreciar a arte: Roteiro Didático**. 3. ed. , v. , São Paulo: Senac, 2002.
- FARTHING, S. **Tudo sobre Arte**. Rio de Janeiro. Editora Sextante, 2010.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões Sobre a Arte**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- JOLY, Martine. **Introdução a análise da Imagem**. 9. ed. , v. , Campinas: Papirus, 2005
- TREVISAN, Armindo. **Como Apreciar a Arte: Do Saber ao Sabor: Uma Síntese Possível**. 3. ed. , v. , Porto Alegre: Age, 2002.
- VIÑUALES, Jesús. **El comentário de La obra de arte**. Espanha: UND, 1993.